JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ

ALFRED HITCHCOCK

Lectulandia

José Luis Castro —profesor del Departamento de Arte de la Universidad de Vigo— asegura que todavía queda mucho campo en el estudio de la obra de Alfred Hitchcock y su influencia en la evolución del lenguaje del cine desde su llegada a Hollywood en 1959 contratado por David O'Selznick, Pero para comprenderlo, explica Castro, hay que remontarse a la etapa británica del director —quizá algo relegada en otros análisis— donde ya se encuentra el origen de algunas de sus constantes semánticas y estilísticas. Y no hay que perder de vista el momento histórico en el que se desarrolla su obra. Con estos dos puntos siempre presentes, el autor profundiza en el lenguaje de este maestro del cine a la vez que lo sitúa en el contexto en el que se formó y evolucionó.

Lectulandia

José Luis Castro de Paz

Alfred Hitchcock

ePub r1.0
Titivilus 25.05.15

Título original: *Alfred Hitchcock*
José Luis Castro de Paz, 2000

Editor digital: Titivilus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

A Marisol de Paz Rivera, mi madre. Por todo.

INTRODUCCIÓN

ALGUNAS PRECISIONES HISTÓRICAS: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Aquello que Hitchcock había querido evitar, la crisis de la imagen tradicional en el cine, se produciría no obstante a causa de Hitchcock y en parte a través de sus innovaciones.

Gilles Deleuze [1].

El estudio de la forma en la obra cinematográfica de Alfred Hitchcock constituye uno de los campos más ampliamente abordados en las últimas décadas por los analistas y los historiadores del film. Hasta tal punto es prioritaria la atención que suscita desde los años sesenta, que el estudio de los más destacados trabajos consagrados al director británico se ha convertido en territorio privilegiado para reflexionar sobre la evolución de la teoría e historiografía cinematográficas a lo largo del citado periodo. Así lo demuestra el gran número de páginas a ellos dedicadas en las más recientes obras que intentan ofrecer síntesis globalizadoras sobre la teoría, la historia o el análisis del film[2].

Sin embargo, todavía queda mucho que reflexionar acerca de la escritura hítchcockiana, y, contando ya con aportaciones notables —a las que nos referiremos —, su papel en la evolución del modelo clásico de representación desde su llegada a Hollywood en marzo de 1939 contratado por David O'Selznick hasta la realización de *Family Plot (La trama*, 1976), su último film, continúa siendo objeto de interés excepcional para el historiador. Referirse, con ciertas garantías de éxito, a la incorporación de Hitchcock al sistema de estudios hollywoodiense y a su lugar en el mismo a lo largo de más de tres décadas, supone partir no sólo de la definición teórica —por sucinta que ésta sea— de un *modelo clásico de representación* que permita una comparación históricamente precisa, sino también de una reflexión sobre las decisivas transformaciones sufridas por dicho modelo en el periodo citado, tanto las que podríamos llamar *internas* (en relación, por ejemplo, con el desarrollo de la técnica cinematográfica o las influencias de determinada escuela) como otras vinculadas a factores históricos de diversa índole (la Segunda Guerra Mundial, la resolución *antitrust* que obliga a la desmembración del *Studio System*, el avance de la televisión en los Estados Unidos desde finales de los años cuarenta, etc.) que han condicionado poderosamente el devenir del cine de Hollywood en el arco temporal que nos ocupa.

Dos problemas añadidos han contribuido a hacer más complejo el estudio de la

posición hitchcockiana en los inicios de su periplo americano y en relación con el modelo de representación dominante. Problemas que surgen, por extraño que parezca, tanto de su procedencia británica como de la ya citada fecha de su incorporación al mismo, un momento decisivo para el cine norteamericano, a las puertas de profundas y decisivas transformaciones.

Es casi inútil insistir hoy en la importancia de elementos foráneos en la constitución del cine clásico de Hollywood. Los avatares de la historia europea desde 1914 hasta 1945 y el temprano dominio ejercido por la industria norteamericana del cine van a convertir lo que era un despoblado suburbio californiano en un centro magmático capaz no sólo de irradiar una influencia arrolladora y en cierta forma *uniformadara* que tenderá a limitar (y llegará a desdibujar), más o menos desde finales de la década de los veinte, las peculiaridades nacionales de las cinematografías europeas —fuertemente condicionadas desde entonces por un modelo narrativo-transparente progresivamente hegemónico—, sino también de absorber, por vía migratoria, a algunas de las más relevantes figuras (directores, fotógrafos, guionistas, actores) de dichas filmografías. Lubitsch, Murnau, Sjomstrom o Karl Freund, pero también Emil Jannins, Greta Garbo y Marlene Dietrich, se incorporan en esa época al cine estadounidense, junto a innumerables personajes menos conocidos (fotógrafos, iluminadores, actores secundarios, técnicos de todo tipo) que llevan consigo modos enraizados en las prácticas fílmicas imperantes en el *expresionismo* alemán[3], el cine del norte de Europa o la escuela soviética de montaje[4].

Durante el transcurso de los años treinta —antes, pues, de la llegada de Hitchcock—, ese «truly international cinema»[5] alcanza su más alto grado de codificación, sellando una especie de pacto entre la necesidad de unos paradigmas formales y temáticos estables, requerida por el *Studio System* —al que podríamos encarnar en la figura del productor, cabeza del proceso de *fabricación*—, y un controlado grado de *diferenciales posibilidades del autor*, visibles sobre todo en la labor de los cineastas europeos integrados en la industria (Robert Siodmak, Jacques Tourneur, Fritz Lang…). Se trata, en cualquier caso, de particularidades estilísticas y/o narrativas diluidas, desplazadas y suavizadas en sus excesos, incorporadas al sistema como *piezas* aisladas que, sin poner en peligro el engranaje narrativo y representativo, otorgan a aquél una *cierta* legitimación artística. Así, si un film como *Fury* (*Furia*, Fritz Lang, 1936) pudo llegar a ser visto como representante de un modelo en los márgenes del cine clásico[6] o manifestación de las primeras señales de una escritura *manierista*[7] y buena parte de sus operaciones textuales (férrea composición del plano, uso abstracto de la metáfora, etc.) como adaptaciones al nuevo ámbito de otras provenientes del periodo alemán de su autor, el análisis del texto también demuestra el esfuerzo enunciativo «por plegarse (por supuesto, contradictoriamente, y se trata de uno de sus films más combativos) a las convenciones causales del modelo al que ingresa»[8]. Podría afirmarse, entonces, que ese *suave forzamiento* de las fronteras del

modelo por parte sobre todo de realizadores y técnicos europeos colabora a su misma constitución, enriqueciéndolo a la vez que *presionándolo*. El cine americano jamás estuvo libre de tan diversas influencias y presiones, más bien se originó en su cruce[9].

La altura de la obra americana de Alfred Hitchcock y la escasa importancia relativa concedida al conjunto del cinema británico de los años veinte y treinta —en relación, por ejemplo, con filmografías como la francesa, la alemana o la soviética—, tradicionalmente considerado una *sucursal bollywoodiense* de segunda categoría, sin personalidad definida, han puesto más difícil a los historiadores buscar cómodas fórmulas de enlazar la *formación* de Hitchcock en Inglaterra con las transgresiones que éste, por las rendijas de pequeñas puertas, comienza a introducir en sus primeros films americanos. Su temprana admiración por el cine de Hollywood, la asumida influencia de Griffith y el hecho de iniciar su actividad cinematográfica en 1920 como rotulista en los estudios de la compañía americana Famous Players-Lasky (posteriormente Paramount Pictures) instalados en Islington, han parecido servir en ocasiones para dejar de lado la inexcusable necesidad de un estudio riguroso de su filmografía británica, ya no sólo por el incontestable valor intrínseco de ésta, sino porque en ella se halla, sin lugar a dudas, el origen de algunas de las constantes estilísticas y semánticas de su lenguaje[10].

Por otro lado, si la incorporación de Hitchcock y sus primeras obras en Hollywood no pueden ser analizadas sin tomar en consideración tanto su situación contractual con la compañía del productor David O'Selznick —en la cima de su prestigio tras *Gone with the Wind (Lo que el viento se llevó*, 1939, Victor Fleming)— como la creciente tensión internacional del momento y la progresiva toma de conciencia de la necesidad de la entrada de los Estados Unidos en la contienda (en la que, por ejemplo, el segundo film americano de Hitchcock, *Foreign Correspondent —Enviado especial*, 1940—, participa ya activamente[11]), tampoco una aproximación a sus films inmediatamente posbélicos y de la década de los cincuenta podrá obviar los profundos cambios en la industria cinematográfica y en su audiencia, así como la nueva situación internacional después de 1945 y el protagonismo norteamericano en la misma.

La «caza de brujas», la resolución *antitrust*, las tarifas de importación implantadas en determinados países europeos desde 1947 y el *boom* televisivo, entre otros factores que se precipitan iras el conflicto bélico, unidos habrán de resultar demasiados problemas con los que enfrentarse, y sus efectos se revelarán devastadores tanto para la industria del cine como para el modo de representación gestado en el interior de la misma. Si una tendencia natural de autoconservación llevaba a las *majors* a buscar éxitos seguros en modelos prebélicos de probada eficacia (musicales de Broadway, espectáculos históricos o adaptaciones literarias), ese inmovilismo chocaba frontalmente con la urgente necesidad de innovaciones para reaccionar ante la pérdida de popularidad provocada tanto por la creciente

implantación de la televisión como por los profundos cambios en los modos de vida y en la *percepción del mundo* americanos. Un difícil compromiso entre pervivencia y transformación que era, en palabras de Robert B. Ray, una clara manifestación de la situación misma del país[12].

Así, por ejemplo, comprender la importancia de *Rope (La soga*, 1948) como un texto clave en la evolución de la escritura hitchcockiana, a partir del cual sus experimentaciones y desafios de puesta en escena adquieren un protagonismo cada vez más visible, que alcanzará sus máximas cotas —situándose en las fronteras de los cines posclásicos— en la década siguiente, supone considerar *también* factores históricos insoslayables tanto desde el punto de vista de la producción como desde el de los cambios producidos en el modo de práctica fílmica hollywoodiense. Unicamente la separación definitiva de Selznick —para quien todavía en 1947 había realizado *The Paradine Case (El proceso Paradme)* sin salirse (casi) en ningún momento de las formas tradicionales de montaje— y la creación de la compañía independiente Transatlantic Pictures, aprovechando las ventajas fiscales otorgadas a las nuevas productoras tras la guerra[13], permiten al ya popular director probar fórmulas innovadoras con el fin prioritario de atraer a un público, como vimos, cada vez más reticente a acudir a las salas.

Junto a ello, la ambigüedad que va tomando crecientemente opaca la *transparencia* clásica a medida que avanza la década de los cuarenta, no afecta sólo a los films de aquellos cineastas —como Welles, Minnelli, Sirk, Lang o el propio Hitchcock— en cuyo trabajo —lo veremos— es más fácilmente detectable, sino que, como proceso histórico que excede dichas filmografías, se manifestará también, con mayor o menor evidencia y proporción, en otros considerados en líneas generales al margen del mismo. Una comedia clásica *por excelencia* como *It's a Wonderful Life* (*¡Qué bello es vivir!*, 1946, Frank Capra), inmediatamente posbélica, muestra, con respecto por ejemplo a *Mr. Smith Goes to Washington* (*Caballero sin espada*, 1939), del mismo autor, un trabajo de los registros metafóricos, una ambigüedad semántica —poniendo en escena la cara siniestra del *sueño americano*— y, sobre todo —por más que sea *Dios mismo* el que parezca tomar a su cargo la función narrativa rectora —, una reflexión sobre un modelo de representación basado en la transparencia y el borrado de las huellas de la enunciación, impensables a fines de la década anterior[14].

En fin, tratamos de profundizar en la escritura hitchcockiana, pero también de historiarla, de situarla en el contexto en que se formó y evolucionó. Sólo desde esa posición —histórica y teórica— podrá comprenderse la auténtica altura estética del cineasta Alfred Hitchcock.

Foto de promoción de *Frenesí*, al más puro estilo de Hitchcock

ALFRED HITCHCOCK Y EL MODELO DE REPRESENTACIÓN DOMINANTE.
Algunas precisiones históricas

Antes de analizar la filmografía hithcockiana como lugar donde se manifiesta en grado máximo ese progresivo desquebrajamiento del modelo clásico, y exponente ejemplar de la posición de avanzadilla histórica que determinadas escrituras en el seno de Hollywood asumen antes de la definitiva eclosión de los cines modernos o posclásicos a principios de los años sesenta, deberemos referirnos tanto al modelo hollywoodiense desde un punto de vista teórico como a la manera en que la crítica y la historiografía —a partir sobre todo del protagonismo adquirido por las metodologías del análisis textual entre sus medios de trabajo— han pensado el papel de Alfred Hitchcock en el devenir histórico del arte cinematográfico en general y de dicho modelo de representación en particular.

EL MODELO NARRATIVO CLÁSICO DE HOLLYWOOD

Aunque no es éste el lugar adecuado para referirse al funcionamiento industrial del sistema de estudios hollywoodiense, es bien conocido de qué manera un modo de producción tan férreamente organizado hubo forzosamente de condicionar las producciones realizadas en el interior del mismo, de acuerdo con el concepto bordwelliano de *modo de práctica fílmica*[15]. Trataremos ahora —simplificando al máximo— de aproximarnos al cine realizado en Hollywood entre la aparición del sonido y la irrupción de las escrituras modernas —o posclásicas— a finales de los años cincuenta como *modelo* teórico, al que denominaremos —veremos por qué— *narrativo clásico*.

Aunque el término *clásico* había sido utilizado ya desde los años treinta por críticos norteamericanos, fue André Bazin quien —para referirse al cine americano de las décadas de los treinta y cuarenta, pero también a determinados films franceses — lo popularizó en la década de los cincuenta[16]. Si el dominio del cine de Hollywood era tal que historiadores y teóricos de las primeras generaciones —y, por supuesto, la gran mayoría de los espectadores— habían llegado a considerarlo como la perfección del lenguaje cinematográfico, la *esencia* misma del medio —el Lenguaje, por así decirlo— y frente a la cual otros (posibles) modos de representación no eran vistos sino como *aberraciones*, no es este —y ahí radica su

mérito— el sentido que Bazin —sin duda convencido también de la existencia de una *esencia* del cine pero, como es sabido, bien diferente— da al vocablo *clásico*, sino el de una forma artística madura, de gran perdurabilidad histórica y uniformemente caracterizada por su sujeción a ciertas normas (figurativas, espacio-temporales, narrativas, etc.).

Pero sea cual sea la denominación que quiera dársele —incluido el concepto burchiano, de tan fuerte repercusión en la historiografía reciente, de *modo de representación institucional*[17]— y pese a las radicales divergencias teóricas entre los más relevantes historiadores y analistas, una serie de principios interrelacionados entre sí parecen aproximarlos a la hora de caracterizar el funcionamiento del modelo: la ocultación del trabajo de enunciación —la imperceptibilidad de la mediación lingüística— bajo el (aparente) fluir de los aconteceres narrativos, el dominio de la narración sobre el discurso, la permanente disposición del montaje —entendido aquí, veremos, como *lugar de enunciación*— a plegarse a las necesidades del relato, la transitividad, relacionabilidad e invisibilidad de los significantes (visuales y sonoros) al servicio de una lógica narrativa causalmente motivada. David Bordwell, por ejemplo, señala que el *classical style* ha de definirse como un limitado número de recursos técnicos que la narración utiliza como vehículo para la transmisión por parte de la trama de la información de la historia[18] y Robert B. Ray, por su parte, lo define como un *invisible style* cuyo procedimiento básico sería la sistemática subordinación de cada elemento cinemático a los intereses de la narrativa de la película (iluminación no demasiado visible, cámara a la altura del ojo, encuadre centrado en los elementos fundamentales de la escena, etc.)[19].

Tal concepción del lenguaje implica un signo relacional y transitivo que rechaza la *atención* sobre sí mismo y cuya verdadera consistencia se halla en el lugar que ocupa en la cadena sintagmática que lo cobija. Roland Barthes, en *El grado cero de la escritura* y refiriéndose a determinada literatura francesa del XIX, señala ésta como la característica fundamental de la economía de un lenguaje clásico:

> … las palabras son lo más abstractas posible en provecho de las relaciones. Ninguna palabra es densa por sí misma, es apenas el signo de una cosa y, mucho más, la vía de un vínculo… sus palabras neutralizadas… huyen del accidente sonoro o semántico que concentraría en un punto el sabor del lenguaje y detendría el movimiento intelectual en provecho de una mal distribuida voluptuosidad[20].

En ese trabajo de aparente desaparición del proceso de escritura —que, en palabras de Bettetini, se *retira de la superficie*— para poner en pie un universo verosímil, representativo y ficcional que tiene al espectador —a partir de un discurso humanístico constante desde el Renacimiento— como vértice en el que convergen todos sus esfuerzos y al personaje individual como agente causal cuya actividad genera la acción, la narración —un particular tipo de narración que hereda buena parte de sus principios discursivos y retóricos de la literatura realista y naturalista decimonónica— ocupa lugar preponderante. David Bordwell —desde una

concepción teórica de la narración que concibe ésta como una actividad formal sujeta a normas históricas en la que el espectador, utilizando *schemata* cognitivos pertinentes, puede *descifrar*, a través de inferencias e hipótesis, las *indicaciones* que el film le ofrece— llega a postular esa misma narración como auténtica organizadora del texto clásico, una «*editorial*» *intelligence* que, en general, «tends to be omniscient, highly communicative, and only moderately selfconscious»[21]. Es, sin duda, el lugar teórico que Bordwell —intentando soslayar la problemática de la enunciación y del texto como proceso de escritura— deja sin resolver en su, por otra parte, fundamental aproximación al cine clásico.

Sea como fuere, el universo representativo del film clásico es necesariamente narrativo, ya que es la narración la que convierte en ordenado y coherente un material significante —tanto en lo que se refiere, como veremos, a la sutura de los fragmentos espaciales y temporales de los diferentes planos como a aquello que escapa al orden del signo en la fotografía— altamente heterogéneo, pero, al mismo tiempo, y sobre todo, «incorpora… el elemento básico sobre el que se sustenta ella misma: una estructura deseante en movilización que construye tanto al relato como a su lector o espectador»[22] y que, en una tensión negociada, es mantenida a lo largo del trayecto clásico como espera de una resolución final, «una cierta promesa de verdad»[23] diferida por medio de procesos hermenéuticos.

En primer lugar la narración, movilizando dichas estructuras deseantes por medio de un cada vez más complejo dominio del montaje, permite al cine superar un primer estadio *mostrativo* —enraizado en la propia condición *fotográfica* del cinematógrafo — y en el que únicamente funcionarán registros narrativos a partir de apoyaturas externas, como ocurre con las pasiones del cine primitivo[24], a otro en el que se pueda ir más allá de la base fotográfica de partida y que permita la *absorción diegética* del espectador, a partir —eso sí— de la incorporación de la «perspectiva artificialis» al *espacio fotográfico*. Aquello que de exceso, de opaco, de huella de lo real —esa amenazante presencia de la muerte que nos acecha, por ejemplo, en los films de Lumière— hay en la fotografía y que podría dar al traste con la operatividad representativa, debe ser evacuado, excluido, y, para lograrlo, el montaje habrá de plegar su trabajo a la absoluta funcionalidad narrativa de todos sus componentes, supeditándose al régimen del relato tanto en lo que se refiere a las relaciones entre unidades plásticas como al trabajo contenido en cada uno de los encuadres.

Sin embargo, antes de profundizar en estos procesos deberemos justificar qué entendemos por montaje y cuál sería su papel en el interior del sistema. Más allá de la vinculación original del término con el campo de la técnica, el montaje, que controla la narración por medio de la gestión de los mecanismos deseantes —incluyendo componentes espectaculares (no por sometidos menos importantes) que *enganchen* la mirada del espectador más allá de las necesidades narrativas y le permitan su identificación imaginaria—, se convierte en el principio ordenador, siempre inestable pues depende del deseo, que permite un (angustioso y provisional) efecto de sentido.

Montaje, entonces, como *locus enunciativo* donde se despliega en todas sus formas el trabajo sobre el material significante, como único espacio —en palabras de Sánchez-Biosca— capaz de asumir «el lugar antes otorgado y ocupado por un sujeto garante de la unidad textual, un responsable del discurso. Pero [que], por esta misma razón, construye en realidad un sujeto más que representarlo: su lugar es el de un sujeto, pero su textura es testimonio del déficit de una subjetividad antes plena y racional»[25]. Una «concepción amplia» del montaje, entonces, cercana a aquella que de puesta en escena ofreciera Gianfranco Bettetini en su *Producción significante y puesta en escena*[26] y por la que habría que situar en su interior el trabajo de selección, coordinación, organización significante y composición «poética» de todos los elementos, tanto presentes como ausentes: narración, estilo, ritmo, articulaciones sonoras y elaboraciones figurativas. En definitiva, el espacio semiótico donde se juega la «relación entre los elementos significantes en todas sus escalas»[27].

Una escritura que se quiere plena, transparente, necesitará entonces un trabajo de montaje que, para la construcción de universos «bien estructurados, coherentes, legales y plenamente legibles»[28], se *ocultará* bajo los dictados del relato, gestionando tanto el saber del espectador —y, por consiguiente, su deseo— como otorgando una ordenación, una *lógica* causal, espacial y temporal a los materiales significantes. Pero, simultáneamente, habrá también de hacerse cargo de la seducción de la mirada del espectador, fascinada por un dispositivo fílmico esencialmente *espectacular*, una espectacularidad que, lejos de ser evitada, habrá de ser también movilizada por la enunciación. La identificación imaginaria dependiente de dispositivos visuales ligados al componente espectacular del texto hollywoodiense —que se materializa, por ejemplo, en esos primeros planos de las estrellas en los que el flujo narrativo parece detenerse y cuya composición e iluminación rompen por completo con la supuesta transparencia y verosimilitud narrativa, espacial y temporal que se exige al modelo[29]— «se relaciona con el proceso narrativo a partir de la plena legibilidad de las imágenes y la construcción (voyeurista, fetichista o simplemente espectacular) de una mirada guiada por su interior»[30] y, pese a que en ocasiones parece confundirse, poco tiene que ver con la huella de lo matérico en la fotografía —eso que González Requena ha llamado *lo radical fotográfico*, «huella real de lo real» más allá del orden del signo[31]—, cuya evacuación es necesaria para que sea posible la construcción del *relato*.

En resumen, hemos definido el sistema clásico como un modelo esencialmente narrativo, donde prima la creación de férreos universos ficcionales guiados por la lógica causal de los sucesos, donde la historia parece dominar a quien la enuncia, ocultándose el trabajo de escritura —de ahí la denominación de *transparente*— y con el espectador como centro privilegiado al que no debe escapársele, en cada instante, aquello que es relevante para la comprensión del relato (del que llegará a creerse *autor*). ¿Cuál es, entonces, la batería retórica puesta en funcionamiento por el

montaje/puesta en escena desde los registros enunciativos para la consecución de tan complejo propósito (ya que esta aparente *transparencia* visual y sonora del universo diegético iba a lograrse a partir de una feroz fragmentación analítica)?

Insistamos, en principio, en algo ya dicho y cuya comprensión es básica: el montaje constituye el principio ordenador del sistema fílmico clásico *bajo el dictado de la lógica narrativa* o, como señala Bordwell desde otra perspectiva teórica, «la modelización de las técnicas del film estará en función de la estructura causal de la escena clásica»[32]. El rechazo de la continuidad perceptiva espacial y de tiempo del rodaje característicos del cine de los primeros tiempos y la adopción de la fragmentación analítica —cuyo desarrollo comienza a fraguarse ya en la primera década del siglo XX[33]— van a permitir, incorporando tácticas narrativas de la novela decimonónica, la construcción de un universo diegético *habitable* para la mirada del espectador, la posibilidad de articular diferentes miradas y puntos de vista que superan las posibilidades de la percepción de la vista humana y, en definitiva, la conquista de «una forma —hay otras, sin duda— de componer espacio, tiempo y acción en cuanto a elementos significantes, es decir, con una considerable dosis de arbitrariedad que los diferencia de sus referentes y los hace aptos para construir un discurso»[34]. Deberemos, entonces, preguntarnos de qué forma el montaje compone esos espacio, tiempo y acción totalmente distintos de los del referente, *reconstruyendo* lo fragmentado de tal manera que el proceso pase desapercibido a los ojos de un espectador que no debe ser consciente del trabajo de escritura.

El deseo —ese «cierto proceso mental natural» del que hablara André Bazin[35]— se halla, como ya se ha indicado, en la base del funcionamiento de dicho sistema. El montaje analítico responde al deseo del espectador de ver cada acontecimiento narrativo en su esencia, «allí donde mejor se descubre su necesidad, su ser efecto de una causa y causa de un ulterior efecto»[36], pero dicho deseo estará sometido a un régimen de orden superior que lo dirige y encauza, gestionando *temporalmente* su satisfacción: el avance del relato. Como señala Sánchez-Biosca, «el deseo de ver se formula dentro de los cauces de la diégesis y ésta domina y encubre o, mejor, regula la fragmentación»[37]. Se trata, en definitiva, de elaborar un espacio (aparentemente continuo y homogéneo) y una temporalidad diegéticos totalmente independientes de los del referente, presentándose sin embargo como si los propios hechos narrados guiasen *naturalmente* su propia contemplación.

Aunque cada film requiere su propio análisis textual —y de hecho es en los films más oscuros y estandarizados donde las normas se aprecian con mayor nitidez—, una serie de *leyes* plasmadas en un limitado número de recursos técnicos organizados[38] constituyen el complejo aparato retórico, el paradigma formal, que ha de garantizar en la práctica aquellos principios. La posición del espectador, su lugar en la sala de proyección frontal a la pantalla y la necesidad de mantener constante su dominio sobre el espacio hacen necesario el respeto estricto por las direcciones —que

comienza a imponerse cuando se rompe la escena de origen teatral, vodevilesca o circense del cine primitivo— convirtiendo la regla del eje o *the 180º system* en auténtica matriz del sistema, tal y como atestigua no sólo la práctica fílmica hollywoodiense, sino también la relevancia que le es concedida por los más destacados teóricos tradicionales del montaje[39]: un eje imaginario (llamado eje de acción o «línea central»), determinado por el inicial emplazamiento de la cámara ante un espacio dado, limita las posteriores posiciones de la misma al arco comprendido en los 180º, toda vez que traspasar dicho arco —incurriendo en un *salto de eje*— supondría una total desorientación para el espectador, cuya mirada vería así alteradas las posiciones de los personajes y la del decorado[40].

Al mismo principio —no permitir errores en la orientación y evitar molestias injustificadas[41]— responde la *regla de los 30º*, que *prohíbe* los saltos de cámara menores de 30º en el arco antes indicado, dada su (en principio) escasa modificación de la acción mostrada en el plano anterior.

Se trata —digámoslo de nuevo— de lograr una homogeneidad espacio-temporal sujeta exclusivamente a la economía narrativa puesta en pie por el film. Una sujeción al tiempo de la diégesis —una experiencia del tiempo continuo, *configurante*, similar al de la novela— que se manifestará no sólo en el trabajo de los elementos internos al plano y en las relaciones entre éstos —a través de la sistemática de los *raccords*—, sino también en la elaboración de la secuencia como célula constitutiva del trayecto narrativo hasta su extinción final. David Bordwell ha sintetizado la forma-tipo en la que el montaje organiza, de acuerdo con las estructuras causales de la narración clásica, las distintas estrategias espacio-temporales en una secuencia dada:

> the introduction phase typically includes a shot which establishes the characters in space and time. As the characters interact, the scene is broken up into closer views of action, and reaction, while setting, lighting, music, composition, and camera movement enhance the process of goal formulation, struggle, and decision. The scene usually closes on a portion of the space —a facial reaction, a significant objet— that provides a transition to the next scene[42].

Un plano, el llamado de situación (*establishing shot*) será, entonces —modélicamente—, el encargado de ofrecer a la mirada del espectador la totalidad del espacio, así como las posiciones de cada uno de los personajes en su interior. Las fragmentaciones posteriores —aunque el plano de situación no siempre habrá de aparecer al principio de la secuencia— tendrán así aquella composición plástica como punto de referencia y eje vertebrador, al que se volverá en diferentes momentos (*reestablishing shot*) para asegurar el mantenimiento imaginario de un espacio homogéneo, fluido y continuo por parte del espectador. Pero «as characters interact», ese espacio se fragmentará en múltiples planos (*breakdown shots*) que privilegiarán en su composición aquello —objetos o, sobre todo, personajes— más relevante de cara a la progresión narrativa.

La técnica del centramiento —*principle of «centering»*— favorece la

jerarquización en el encuadre de los elementos más importantes desde el punto de vista narrativo, para lo que el montaje interno al plano —lo que algunos, en una concepción más restrictiva que la nuestra, definen como puesta en escena— movilizará el conjunto de los recursos a su alcance:

> Lighting, focus, camera angle, framing, characrer blocking, set design, costuming, and camera distance, all worked to keep what the ongoing narrative defmed as the main object of interest in the foreground and center of the frame[43].

Todos los elementos se dispondrán, en primer lugar, en función de la coherencia y claridad narrativas. Así, por ejemplo, la iluminación de tres puntos y tono alto característica de Hollywood trabajará —aunque no sólo, ya que no debe olvidarse una simultánea labor de seducción espectacular de la mirada que dará lugar a supuestas *incoherencias* lumínicas, por ejemplo, en la iluminación del rostro de la *star*— en beneficio de la narración, buscando que la interpretación del actor —con la que colaboran guardarropía y maquillaje— obtenga la mayor eficacia narrativa posible. De igual modo, la disposición de las figuras (personajes, objetos) en el encuadre *centrará* a aquellas que, en un plano dado, deban transmitir la información narrativa, rodeadas de otras en su entorno —susceptibles de centrar un plano posterior— también trascendentes en ese sentido, lo que no impide que la disposición de los significantes permita densas elaboraciones metafóricas y simbólicas, casi siempre armonizadas —al menos en el plano visual— con los intereses de la narración. Se tenderá, al mismo tiempo —aunque las expectativas de cada uno de los géneros modificarán todos estos parámetros en más de un sentido—, a elecciones formales y expresivas *medias y equilibradas* que no entorpezcan la relacionabilidad de los significantes que conforman la cadena narrativa. Así, predominarán las transiciones suaves en la escala de los planos (por ejemplo, de conjunto-americano-medio-primer plano) y la distancia, nivel, altura y angulación de la cámara en relación al material profílmico estarán determinados para favorecer la lectura clara de las imágenes y la conformación de un espacio *habitable* para el espectador.

Como es lógico, tampoco los movimientos de cámara escaparán, tendencialmente, a dichos criterios. Si se trata de narrativizar los significantes fílmicos, la movilidad del aparato habrá de estar también en función de la rentabilidad narrativa del movimiento mismo y de su consiguiente diegetización. Así, un *travelling* de seguimiento de un personaje que se desplaza por el decorado —o una simple panorámica de reencuadre— quedará naturalizado por la acción de éste. Por el contrario, un movimiento de cámara autónomo de los entes narrativos —y que sólo podría, entonces, adscribirse a una mirada externa a la diéresis— dejaría al descubierto el proceso de escritura, a la vez que entraría en contradicción con el estatismo del espectador.

Pero si hemos definido el modelo como relacional y narrativo —basado en el encadenamiento de secuencias y unidades sintagmáticas— será fundamental

detenerse en cómo teje la enunciación la pluralidad de miradas y puntos de vista resultado de la fragmentación/recomposición analíticas, elaborando un discurso que, sin renunciar a *hablar*, desea ofrecerse en apariencia como universo diegético total. A tal fin, la fragmentación debe pasar desapercibida —obviamente su ocultación no constituye un fin en sí mismo sino un medio de «encubrir y enmascarar el dirigismo de la mirada»[44], en definitiva, de borrar las huellas de la enunciación— y es aquí donde el sistema de *raccords* (uniones o engarces *invisibles* entre los planos, en relación también con él respecto de las direcciones y la regla de los 180º) adquiere tal importancia —porque es del problema físico, matérico, de la fragmentación de lo que se trata— que ha llegado a convertirse en emblemático y capaz de caracterizar, por síntesis, todo el modelo —el *buen raccord* clásico.

El *raccord* en el movimiento (*match on action*), por ejemplo, que se generaliza más o menos desde 1925, sutura dos planos *aprovechando* una acción única (el abrir y cerrar una puerta sería aquí el ejemplo canónico) que, dividida en dos superficies plásticas, permite que la fragmentación —es decir, las diversas miradas sobre la acción movilizadas por la enunciación y motivadas por necesidades narrativas y/o discursivas— y las consiguientes variaciones de la imagen (escala, encuadre, movilidad) no sólo pasen desapercibidas a los ojos del espectador, sino que se *unifiquen* en un espacio único, homogéneo y, en suma, habitable para la mirada. Por otro lado y al mismo tiempo, el *raccord* en el movimiento conlleva una elipsis temporal, toda vez que para que la invisibilidad del corte sea perfecta —y en función de una especie de ley perceptiva bien conocida por los montadores clásicos— deben suprimirse un cierto número de fotogramas[45] de los dos planos, elaborando así, a la vez, un tiempo diegético completamente ajeno al referencial sobre el que, en última instancia, descansa el efecto de homogeneidad logrado, ya que, como indica González Requena, «es la continuidad (narrativa) del tiempo diegético (del tiempo de la ficción) la que sutura los fragmentos de espacio que ofrece cada plano»[46]. Pero es el deseo, como elemento estructurante de la narración, el que soporta la *unificación* de los fragmentos —*la naturalización diegética de las diferentes miradas*— en la mente del espectador. Bordwell y Thompson lo han explicado con claridad:

> Es necesario tener una mirada muy experta para reparar en un suave corte en movimiento: es tan fuerte nuestro deseo de seguir la acción que fluye a lo largo del corte que ignoramos el propio corte. La similitud del movimiento de un plano a otro mantiene más nuestra atención que las diferencias que resultan del corte[47].

En general —no nos detendremos más en ello— toda la sistemática de los *raccords* (en el eje, de mirada, de dirección, sonoro —utilizado como apoyo a la imperceptibilidad del corte por medio del denominado *dialogue cutting point*[48]—, etc.) responde a los principios expuestos: *coser* los diferentes planos, homogeneizar y diegetizar tiempo y espacio y, en consecuencia, ocultar las huellas enunciativas que dirigen la mirada en el interior del texto clásico.

Muy en relación con lo ya expuesto, y de enorme trascendencia en la configuración del modelo de Hollywood, es la —incluso estadísticamente— omnipresente figura del plano-contraplano/campo-contracampo (*shot-reverse shot*) [49], manifestación ejemplar de uno de los principios sobre los que se funda el sistema: *la reversibilidad absoluta del espacio*. Si continuamos refiriéndonos al ejemplo-tipo de Bordwell —o vemos o rememoramos casi cualquier secuencia de un film clásico—, comprobaremos que cualquier elemento fuera de campo en un determinado momento (en un encuadre concreto) es susceptible, en función de las necesidades del relato, de verse *claramente* en el siguiente, ya que no existe en el modelo un fuera de campo homogéneo y estable, *ontológicamente invisible*, sino «que abundan los coyunturales y momentáneos»[50]; elementos en *off* que, sin embargo, forman parte del espacio diegético total que el espectador ha configurado en su mente y cuya representación icónica puede ser *narrativamente necesaria* en el plano siguiente. Como afirman muy gráficamente André Gaudreault y François Jost, «no hay duda de que el destino irrefutable del fuera de campo, en cuanto se muestra a un espectador, no es otro que el de convertirse en campo…»[51].

Este principio de la reversibilidad del espacio es el que justifica, entre otras y como ya indicamos, la figura canónica del campo-contracampo que —limitándonos, para simplificar, a su forma básica— consiste en la alternancia por montaje del personaje que habla y del que escucha, manteniéndose habitualmente en campo una parte del *otra* personaje y conservando siempre (en función de la regla de los 180º) las posiciones iniciales de ambos en el encuadre[52]. Dicha estructura, que por lo general incorpora un mantenimiento de la línea de miradas (*raccord* de mirada), ha sido definida con frecuencia como el procedimiento formal crucial, la piedra angular, del cine clásico de Hollywood, dado que no sólo está organizada en torno a la simultaneidad temporal y a la lógica espacial y causal (el plano del que habla o mira *necesita* al del que escucha o es mirado), sino que permite a la mirada del espectador la penetración imaginaria en el interior de la diégesis. Si en un plano la mirada del espectador parece coincidir con la de un personaje, en el siguiente lo hará con la del otro, suturando así la *laguna* producida por la diversidad de los puntos de vista y convirtiéndose, de ese modo, *en el doble, en el sujeto-dentro-del texto*[53], reflejo especular en el que la identificación es posible como verse-verse, muy cerca del registro lacaniano de lo imaginario[54]. Aunque el cine clásico privilegia la enunciación impersonal y la narración omnisciente —o, si se quiere, el nivel de la historia sobre el del discurso— de tal forma que buena parte de los planos —los llamados *nobody's shots*— parecen representar el punto de vista de 'nadie', limitándose a mostrar una visión lo más clara posible de la acción, ofrece también un complejo juego de relaciones y fluctuaciones entre diferentes puntos de vista (de los personajes y de la instancia enunciativa), miradas delegadas y voces narrativas, cuyo análisis es esencial para la comprensión del modelo[55].

La construcción de la secuencia —donde todos los elementos descritos toman ya cuerpo narrativo mostrando la eficacia relacional del plano clásico— como unidad de acción, lugar y tiempo, bien de forma estricta, bien homogeneizando diegéticamente dos espacios diferentes pero implicados temporal y dramáticamente (montaje alternado o *cross-cutling*) nos sitúa de nuevo en el ejemplo prototípico propuesto por Bordwell, pero considerado ahora como *lugar* «donde se centralizan las operaciones discursivas básicas de orden narrativo»[56], dotando a los fragmentos de una primera articulación unitaria. Si la composición del plano respondía ya en su elaboración a las necesidades narrativas a la vez que mostraba correspondencias estilísticas con otras unidades plásticas, la secuencia se correspondería con una célula mayor que reproduce, a escala reducida, las estrategias narrativas de la totalidad del film, vinculándose incluso con otros segmentos, en ocasiones, por medio de *raccords plásticos* —especialmente en los años treinta— o encabalgamientos sonoros.

Así, la *estructura* narrativa de la secuencia clásica —dejando ahora al margen la llamada *montage-sequence* o *collage*[57]— está organizada en función de gestionar determinada información en relación con la globalidad del relato. Bordwell destaca la linealidad de su construcción que, tras una fase de exposición (que nos informa acerca del tiempo, lugar y personajes principales), continúa o cierra procesos de causa-efecto —en relación con los objetivos de los personajes— a la vez que abre otros desarrollados en secuencias posteriores (o abandona o recupera líneas de acción que podrán asimismo ser suspendidas o retomadas más tarde). Esta linealidad narrativa así concebida, exclusivamente cronológica y causal, necesitará entonces un cierre que concluya la (incesante) posibilidad de apertura de nuevas líneas, aporte una conclusión lógica a la historia y, en definitiva, posibilite un final, un efecto de clausura o mejor, en palabras del propio Bordwell, de «pseudo-clausura»[58]. Vicente J. Benet ha señalado, sin embargo, que la progresión causal y cronológica que caracteriza a la narración clásica no puede ser concebida como un modelo de «fichas de dominó» cuyo fin esté en función de un pacto convencional con el espectador, sino que depende de «una red de conexiones» narrativas entre núcleos principales y líneas secundarias catalíticas. La estructura narrativa no responde así a una estricta progresión, «más bien se producen reagrupamientos con respecto a instantes nucleares que servirán de reorientación del material narrativo, tendente a la digresión, hacia el problema de partida»[59]. Pero las posibilidades combinatorias no pueden extenderse indefinidamente, ya que la elaboración temporal del relato —concebida como problema de enunciación— conlleva un desgaste de las mismas que, más allá de los aspectos retóricos, dependería también «de la experiencia del espectador, de una degradación del material que lo conduce inevitablemente a su cierre, de un peso del devenir de los acontecimientos que limita su posterior desarrollo, de una utilización de la identificación a través de la memoria y la evocación de las propias experiencias vividas»[60]. Tiempo *configurante*, inscrito en el relato como duración, desgaste y entropía[61].

Una escena de *Los 39 escalones* (1935)

CRÍTICA, HISTORIOGRAFÍA: LA POSICIÓN DE HITCHCOCK EN EL INTERIOR DEL MODELO

Cuando el director firma su contrato con Selznick International Pictures en 1938, habiendo realizado algunos de los films ingleses de mayor éxito entre el público norteamericano (*The Man Who Knew Too Much —El hombre que sabía demasiado*, 1934—, *The Thirty-Nine Steps —Los 39 escalones*, 1935), su prestigio y popularidad sobrepasaban las fronteras de las Islas Británicas[62]. En su historia del cine americano, titulada *The Rise of American Film* y publicada en 1939, Lewis Jacobs recurría ya a él a la hora de buscar, fuera de la industria hollywoodiense, un director parangonable a Fritz Lang, integrado en la misma desde 1936:

> Como Alfred Hitchcock, el eminente director inglés contemporáneo suyo, Lang tiene una cualidad especial de intensidad dramática y claridad expresiva. (…). Su agudo sentido de la fluidez del movimiento, evidente incluso en las escenas más largas (narra las peleas fragmentadas en múltiples y variados planos), comunica al montaje y a la utilización del sonoro una calidad fílmica que despierta la admiración y la envidia de otros directores. Como Hitchcock, obtiene el máximo efecto de la materia tratada. (…) cada detalle del guión, cada gesto de los actores, cada particularidad del decorado, cada ruido de la banda sonora se utiliza para enriquecer la escena, para trazar el personaje, para intensificar la eficacia de la atmósfera. Quizá con más propiedad que cualquier otro realizador de Hollywood, Lang es hoy el «director por excelencia»[63].

La temprana comparación es altamente reveladora y merece ser tenida en cuenta, toda vez que ese alabado *detallismo y afán de perfeccionamiento* en la utilización de los recursos del medio —que Jacobs aprecia ya en la obra británica del director—

constituirá desde entonces uno de los centros medulares sobre los que habrá de girar la consideración crítica de Hitchcock. De hecho, aunque sí de la «trascendencia» de sus temas, nadie parece haber dudado de la habilidad extrema con la que manejó las posibilidades expresivas que el cine ponía a su alcance. La contribución de André Bazin es ejemplar aquí, pese a que, si bien matizada con los años, nunca llegaría a abandonar una *desconfianza* hacia la obra del director que habría de acompañarlo hasta su temprana muerte en 1958. La evolución de su pensamiento acerca de la posición de Hitchcock en una supuesta vanguardia del cine americano[64] nos pondrá, sin embargo, sobre la pista del lugar desde el que nos proponemos plantear —siguiendo la línea abierta por determinados analistas e historiadores— su decisiva contribución a la historia de la forma fílmica.

Bazin escribió, a principios de la década de los cincuenta, algunos de los más admirativos párrafos que sobre la *habilidad* de la puesta en escena hitchcockiana se publicaran hasta la fecha:

> En materia de plumas, la cámara de Hitchcock era una Parker fuera de serie. Podía escribirlo todo debajo del agua, con los pies en la pared, con las manos detrás de la espalda… la imagen se deslizaba sobre la película sin los mil pequeños choques desusados de la máquina de escribir del montaje. Con Hitchcock el cine iba a conocer los placeres de la concordancia de los tiempos y del imperfecto de subjuntivo[65].

Sin embargo, y aunque admitía que gracias a su obra había llegado a comprender que en cine guión y dirección conforman un todo indisociable —*una escritura, un estilo*—, le reprochaba, por una parte, *malgastar* ese virtuosismo en los más convencionales asuntos. Reconociendo la habilidad de Hitchcock como una de las más notables del cine mundial, su obra carecía de una verdadera *significación moral* capaz de dignificarla y otorgarle auténtico rasgo artístico.

Por eso, contradictoriamente, Bazin niega a Hitchcock un lugar en la vanguardia del cine norteamericano —que inauguraría *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, Orson Welles, 1940)—, ya que «no ha aportado nada esencial, desde 1941, a la dirección cinematográfica»[66], para señalar, algún tiempo después, que «Hitchcock no aporta nada sobre lo esencial (Welles tampoco, por otra parte), sino que lo usa de manera diferente»[67]. Y es que la constatación baziniana de la existencia de unas escrituras (de Stroheim a Rossellini, pasando por Wyler o Renoir) al margen del cine clásico que, a través de la Historia del Cine, iban aproximando éste a una (supuesta) *esencia del medio* (captar «la ambigüedad de la realidad») constituye —lo veremos— tanto su gran aportación crítica como su limitación última. Si percibía esa *ambigüedad* en el plano semántico —esa «inocencia del pecado» de la que habla a propósito de Welles, por ejemplo—, acudía a su búsqueda en el de la expresión, destacando aquellos recursos más acordes con su concepción (la profundidad de campo en *Greed* —*Avaricia*, 1925, Erich Von Stroheim— y *Citizen Kane*, el plano secuencia en este último) y obviando ya no sólo otros que no lo eran (constante recurso al montaje analítico y abundancia de primeros planos en el film de Stroheim citado, montaje

corto en *Otbello —Otelo*, 1949-1952, Welles— o *The Lady from Shanghai —La dama de Shanghai*, 1946-1948, Welles), sino incluso la utilización textual que la enunciación hacía de aquéllos. Sólo así puede entenderse la poco afortunada relación que Bazin establece entre el plano secuencia de Welles y el de Renoir, cuando, si en el segundo caso su *lectura* parece ajustada —y su trabajo sobre el cine del realizador francés constituye sin duda el punto más alto de su labor crítica—, en Welles dicho dispositivo retórico, bien al contrario, articula —como señaló Sánchez-Biosca— «precisas situaciones trágicas en el interior del cuadro sin que nada sea capaz de exceder la unidireccionalidad de una composición geométrica»[68]. Tanto el plano secuencia como otros recursos diversos en diferentes textos wellesianos muestran, ante todo, el indiscutible deseo de la voz enunciativa por hacerse ver, por *enunciarse a sí misma*.

Pero, más allá de su evidentemente errónea lectura de Welles, las citadas hipótesis bazinianas de unas *tendencias alternativas* en la Historia del Cine (Stroheim, Chaplin, Renoir, Rossellini…) merecen un estudio detenido. Releídas hoy a la luz de nuevos planteamientos teóricos —y obviamente dejando a un lado su molesto teleologismo—, han permitido profundizar en la comprensión de aquellas escrituras que, incapaces de someterse a los límites causales y verosímiles de un modo de representación basado en la transitividad y en la transparencia del signo, manifiestan una creciente tensión entre la materia (fotográfica) de la expresión y la anhelada plenitud del signo clásico, constituyendo una de la vías por donde, en los sesenta, habrán de surgir algunos de los más radicales cines posclásicos[69]. Ese excedente, ese *grano* que en la fotografía sobrepasa el orden del signo —*lo real fotográfico*, utilizando la expresión de González Requena[70]— y que resurge cuando desaparecen los mecanismos letóricos, visuales y narrativos que el sistema clásico había desarrollado para evacuarlo, es lo que, partiendo de Bazin pero confrontándolo en los textos mismos, puede considerarse la aportación decisiva de esa corriente histórica que tendría en Rossellini un momento ejemplar. En su escritura, señala Bazin, «… considerada en sí misma —cada imagen como un fragmento de realidad anterior al sentido total—, toda la superficie de la pantalla debe presentar la misma densidad concreta». Exactamente lo contrario de la puesta en escena clásica, «tipo “manilla de la puerta” en la que el color del barniz, el espesor de la mugre sobre la madera a la altura de la mano, el brillo del metal y el desgaste del picaporte son otros tantos hechos perfectamente inútiles, parásitos de la abstracción y que sería preferible eliminar»[71].

Así, ni la *metafísica* hitchcockiana estaba a la altura —si es que ésta, como se empeñaban en demostrarle sus jóvenes pupilos de *Cahiers du Cinema*, existía realmente, ni el director británico seguía las *pautas históricas* que habrían de conducir el cine, finalmente, hacia su *pureza ontológica*—. En efecto, si Hitchcock recurría al plano secuencia —en la práctica al *plano film*— en *Rope* (1948), era ya demasiado tarde: «la verdadera fidelidad a *Citizen Kane* está en *Ladrón de bicicletas*

y en *Le Journal d'un curé de campagne*. Es lo que no entendió Hitchcock, cuya evolución es exactamente inversa»[72]. Cada vez mayor audacia, sin duda, «pero sin hacer intervenir, en ningún momento, otro lenguaje que el clásico»; plano único, sí, «pero el desglose… viene a ser en realidad el desglose clásico»[73]. Un clásico, entonces, *demasiado virtuosa*, «el Edmond Rostand de John Ford y Howard Hawks, el Heredia del suspense»[74]. Pues bien, todavía aquí la portentosa intuición del crítico francés apuntaba, si bien por la vía negativa y sin prever sus consecuencias históricas, al centro de la cuestión.

Comprenderemos mejor ahora a qué se refería Bazin cuando señalaba la evolución inversa de Hitchcock. Su audacia formal era *falsa*, *engañosa*, porque, bien al contrario que en Rossellini, la hitchcockiana era la *manilla* clásica, sólo un signo, un simple *ladrillo* en la edificación del film. Pero un ladrillo, por demás, *excesivo*, *ostentoso*, destacado por la puesta en escena con tan (desmesuradamente) elaborado énfasis formal que, dado que nada aportaba en lo «esencial», únicamente podía merecer elogios circenses (proeza, desafío, pirueta…) o desencantados calificativos (vacuo, absurdo, gratuito…): «Proezas únicas en la historia del cine, en los límites de los imposible, sino del absurdo…»; «de película en película hemos visto cómo se multiplicaban los pasajes difíciles, cómo se hacen más acrobáticos…»[75].

Sólo bien entrados los años cincuenta, poco antes de morir, Bazin pareció rectificar parcialmente sus consideraciones al respecto:

> Es sobre todo con la tendencia Stroheim y Murnau, (…), con la que el cine entronca más o menos conscientemente desde hace diez años. Pero no se limita a prolongarla, sino que extrae el secreto de una regeneración realista del relato, que se hace capaz de integrar el tiempo real de las cosas, la duración real del suceso, en cuyo lugar la planificación tradicional colocaba insidiosamente un tiempo intelectual y abstracto. Pero lejos de eliminar definitivamente las conquistas del montaje, les da por el contrario una relatividad y un sentido. Es precisamente por relación a un mayor verismo en la imagen como se hace posible un suplemento de abstracción. El repertorio estilístico de un director como Hitchcock, por ejemplo, se extiende a una amplia gama que va desde la potencia del documento bruto a las sobreimpresiones y los primerísimos planos. Pero los primeros planos de Hitchcock no son los de C. B. DeMille en *La marca*. No son más que una figura de estilo entre otras. La imagen, en su estructura plástica, su organización en el tiempo, precisamente porque se apoya en un realismo mucho mayor, dispone así de muchos más medios para dar inflexiones y modificar desde dentro la realidad. El cineasta ya no es sólo un competidor del pintor o del dramaturgo, sino que ha llegado a igualarse con el novelista[76].

Sin articularlo claramente —y haciéndolo derivar todavía de la «tendencia Stroheim-Murnau»—, Bazin parecía considerar ahora una posibilidad de «modificar desde dentro la realidad» lo que antes no era más que habilidad estéril. Atisbaba, sin duda —y su muerte le impidió asistir a la consumación histórica del proceso—, que por el lado de aquel *exceso*, llevando al límite las posibilidades que el montaje clásico ofrecía, desnaturalizándolas al pervertirlas hipertróficamente, se hallaba la *otra* llave que abriría la puerta de las escrituras modernas. Un proceso bisagra entre lo clásico y lo moderno —denominado mucho después *manierismo* por González Requena, a partir de una feliz comparación con la Historia de las artes plásticas— que, más tarde,

iba a permitir historizar la ambigua posición hitchcockiana en relación al modelo narrativo clásico. Entretanto, no obstante, no han faltado interesantes aunque menos operativos planteamientos por medio de los cuales, como veremos a continuación, algunos autores —Noël Burch y David Bordwell sobre todo— han pretendido ubicar la escritura hitchcockiana —permítasenos expresarlo así— en el interior, según los casos, del *modo de representación institucional* o del *modo de práctica fílmica hollywoodiense*.

Paradójicamente, poca atención parece haber merecido para Burch el estudio de los mecanismos narrativos, visuales y espectaculares de un modo de representación institucional al que —pese a haber acuñado su denominación— sólo dedica algunas líneas de soslayo en medio de trabajos centrados tanto en su periodo de gestación como en prácticas *contestatarias* al mismo. Parece lógico que el formalismo burchiano de *Praxis del cine*, tan despreciativo hacia ese «grado cero de la escritura cinematográfica» que constituye el cine hollywoodiense, viese en Hitchcock uno de los esporádicos cineastas merecedores, en el interior de dicho ámbito, de plena consideración autoral. *Visiones del mundo* al margen, sus *investigaciones* formales lo apartaban de esa transparencia, estéticamente nula, que caracteriza el cine institucional.

Tomemos como ejemplo sus consideraciones acerca de la problemática del *raccord*. Burch señala cómo, a medida que se codificaba el modelo, todo lo que no fuese una utilización clásica, ortodoxa, del mismo —la máxima in-visibilización y fluidez del cambio de plano— quedaba proscrito, considerado incluso como un *raccord* mal realizado o, al menos, *poco claro*. Pero los cineastas más rigurosos reaccionan contra un empleo del cambio de plano que, en su cómoda funcionalidad, limita sus potencialidades estéticas, planteándose incluso, a fines de los años cuarenta, «si los cambios de plano eran verdaderamente necesarios, si no era preciso suprimirlos pura y simplemente, o al menos privilegiarlos radicalmente»[77]. En tal reflexión Hitchcock (*La soga*) desempeñaría —junto al Visconti de *La terra trema (La tierra tiembla*, 1947) o al Antonioni de *Cronaca di un amore (Crónica de un amor*, 1950)— un destacado papel. Y aunque los tres cineastas habrían de abandonar bien pronto estas experiencias *extremas*, seguirían investigando sobre la función poética del cambio de plano y las variaciones que en los dos parámetros que lo definen —el espacial y el temporal— y sus casi infinitas modulaciones e interferencias mutuas podrían establecerse. Los *raccords* «de aprehensión retardada»[78] —en los que, simplificando, la verdadera naturaleza del cambio sólo *estalla* algún tiempo después del cambio de plano propiamente dicho—, por ejemplo, que serán utilizados de manera sistemática y estructural en ciertas escrituras modernas (Alain Resnais, Marcel Hanoun), tendrán en Antonioni (*La notte —La noche*, 1961) su más consciente precedente, pero tampoco faltarán ejemplos precursores, dentro del cine clásico, en la obra hitchcockiana (*The Birds —Los pájaros*, 1963).

De igual modo, y aunque en medida e interés no comparables a los de *Cronaca di un amore* —cuya estructura entera está basada en estas disociaciones—, *La soga* presentaría ya aplicaciones del principio dialéctico de la «separación radical del texto y de la imagen»[79], sirviéndose de él para obtener un determinado suspense. El constante «cuidado formal» de Hitchcock, en fin, le lleva a superar la concepción clásica «según la cual quien hace films es un director (*metteur en scène*), es decir, un señor que, a partir de un argumento, hace o manda hacer un guión que luego pondrá en imágenes»[80]. Los mejores films del periodo americano del cineasta, siempre siguiendo a Burch, vulnerarían esa tradicional *posterioridad* de la puesta en escena con respecto a un guión previo, al que el trabajo del cineasta se limita a dar *forma*:

> [En] *Los pájaros* (…) toda la estructura e incluso toda la factura del film nacen del mismo principio del argumento: una destrucción gradual del Sueño Americano, del mundo fundado en todos los modelos de la vida burguesa tal como Hollywood la pinta. A partir del primer picotazo en la frente de Tippi Hedren, todo el acontecer del film va a estar determinado, debido a esta contaminación, por la violencia, tanto a nivel de la imagen como de la planificación; y este film, como su argumento, tiene principio pero no tiene fin, o si tiene uno se halla enterrado bajo los millones de pájaros que han invadido la pantalla (el mundo). Es un film en el que todo lo que sucede «a todos los niveles» es consecuencia directa del postulado de base que es su anécdota[81].

En definitiva, y aunque las precisiones de Burch no forman parte de una lectura histórica del modelo que el autor —ya lo indicamos— no desarrolla en momento alguno, no cabe duda de que la analíticamente brillante valorización que realiza de la escritura hitchcockiana, está en función de la capacidad de ésta para superar las codificadas convenciones del modelo clásico en el interior del cual operaba. Pero al no existir una historización que permita situar el verdadero alcance de dichas aportaciones en relación con la evolución del modelo a lo largo del tiempo, la reivindicación burchiana del cine de Hitchcock se queda, aun desde postulados analíticos bien diferentes, en la *vertiente positiva* de aquel vano virtuosismo que Bazin le achacaba dos décadas atrás, Hitchcock es ahora, de entre los directores de Hollywood, el más *riguroso*, el más consciente de las potencialidades estéticas que la Institución, en aras de la obtención de los máximos beneficios *ideológicos* y económicos, ha proscrito, manteniéndolas al margen de sus prácticas fílmicas.

Queda clara, entonces, sea cual sea la posición teórica y metodológica del crítico o analista en cuestión, que la evidencia de la (más o menos relativa) excepción que la escritura fílmica de Hitchcock constituye es fácilmente detectable, una constante en aquellos estudios sobre el cineasta que se enfrentan a su labor —más allá de valoraciones *temáticas* ligadas a la *política de autor*— como *trabajo de cineasta*. Sin embargo, si lo que se pretende es reflexionar sobre el papel histórico de dicha escritura en relación con el modelo clásico de Hollywood, habrá que referirse a aquellos autores que hayan definido el modelo como un constructo histórico y teórico, haciendo participar en tal definición tanto los aspectos formales —estilísticos, narrativos— como los relacionados con los modos de producción y el

desarrollo tecnológico. La referencia a David Bordwell parece inexcusable, toda vez que su decisiva aproximación a la cuestión (*The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, junto a Janet Staiger y Kristin Thompson) constituye obligado punto de referencia historiográfico sobre la definición, formación y evolución del *modo de práctica fílmica hollywoodiense*.

Su pormenorizado estudio de dicho modo de práctica fílmica lleva a Bordwell a una obvia relativización de la noción de autor en su interior, tal y como ésta había sido concebida por buena parte de la critica europea —y norteamericana— como consecuencia de la *política de los autores*. No obstante —y a partir de su particular concepción de la narración fílmica, elaborada desde el lado de la recepción espectatorial— dicha noción puede ser introducida en el análisis si se identifica con un *proceso narracional* localizable en el interior de los textos mismos. Tanto si se trata de *constatar su presencia* en un film como en una serie de ellos, es esta la única aproximación pertinente en relación con la «history of film style» y a través de la cual «we shall find that authorial presence in the Hollywood cinema is usually consonant with classical norms»[82].

Partiendo de esa afirmación básica, Bordwell señala que las diferencias de autor podrán ser localizadas tanto en la recurrencia de particulares recursos técnicos (la profundidad de campo en Wyler, por ejemplo) —ya que «since the classical style is a paradigm, a filmmaker may habitually and systematically choose one alternative over another»[83]— como por medio de un particular trabajo en lo que denomina el nivel de los sistemas formales. Así, «an author's work may also reveal distinctive manipulations of causality, time, and space»[84]. La ambigüedad de la psicología de los personajes —estrategia característica de Welles, pero también de Hitchcock, Preminger o Lang— sería una muestra de manipulación de los principios causales, mientras la aceleración del tiempo de la trama «by compressing story time»[85] representaría una marcada particularidad del autor de, por ejemplo, *His Girl Friday* (*Luna nueva*, 1939, Howard Hawks).

Bordwell señala, sin embargo, que existen unos límites autorales que el modelo clásico no permite traspasar: «At the most abstract level of generality, narrative causality dominates the film's spatial and temporal systems»[86]. A diferencia del cine «modernista» y de vanguardia (de Bresson a Tati, de Mizoguchi a Snow) la causalidad de la historia no puede perder permanentemente su privilegiada función. «(…) Overt narration, the presence of a selfconscious "author" not motivated by realism or genre or story causality, can only be intermittent and fluctuating in the classical film»[87], intermitencia y fluctuación que se hallan también en función de una determinada codificación. Así, el comienzo y el final del film, las secuencias de montaje y algunos fragmentos (casi siempre genéricamente motivados) de las secuencias constituyen «codified moments when narration can be foregrounded»[88].

Bien es cierto que el autor puede introducirse más a menudo de lo normal,

señalando el límite permisible en el modelo. Así, y demostrando una vez más esa evidencia de la excepción hitchcockiana a la que nos referíamos más arriba, Bordwell recurre también a Hitchcock para ilustrar «the authorial possibilities within classical narration»:

> Hitchcock's narration capitalizes on every permissible chance to display self-consciousness, flaunt its superior knowledge, and mark its suppressive operations[89].

Y ello a través de dos medios principales, en los cuales, como es lógico, habremos de profundizar por nuestra cuenta más adelante; por una parte, «the narration confines us to a single character's point-of-view to a greater degree than is normal; this is reinforced by Hitchcock's unusual insistence upon optical subjectivity», por otra, «blatant narrational intrusions freely comment on the action» (insertos simbólicos, reveladores movimientos de cámara, inesperadas angulaciones y solapamientos sonoros, etc.)[90]. Se crea así en el espectador una tensión entre lo que conocen los personajes y lo que la narración dice, aunque ésta se reserva una y otra vez privilegiada información, «points out its suppressive operations»[91]. No cabe duda entonces de que el cineasta —«Hitchcock's authorial persona»— explota ciertas posibilidades extremas de los esquemas narrativos clásicos, oscilando «between being modest and omnicommunicative within very narrow limits (i. e. presenting a single character's point-of-view) and flaunting its omniscience by suppresing crucial information»[92].

Con todo, en definitiva, el director se mantiene en los límites clásicos: «Hitchcock cannot always keep us aware of his narrational presence»[93]. Es más, en realidad, la intermitencia de esa presencia no hace más que reafirmar las normas clásicas.

> Because the classical paradigm encourages redundancy, the director can choose how to be redundant. By showing us how a particular range of choices can be organized systematically, the auteur revivifies the norm and makes us appreciate its depth an range[94].

Así, cuando Hitchcock explota el punto de vista óptico con determinados fines, no hace otra cosa que hacernos reconocer nuevas posibilidades en dicho dispositivo clásico.

Se comprueba finalmente que no existen rupturas radicales en el modelo, sino sólo *momentos subversivos*. Razones sociales e industriales hacen imposible que Hollywood genere un modelo distinto y coherente como alternativo al clásico. *Psycho* (*Psicosis*, 1960) lo ejemplifica a la perfección:

> … [it] is certainly one of the most deviant films ever made in Hollywood since it attacks several fundamental classical assumptions (e. g., the psychological identity of characters, the role accorded to narration). Yet *Psycho* remains closer to *His Girl Friday* than to *Diary of a Country Priest* (1951) or *Pierrot le fou* (1965). Really problematic Hollywood films become limit-texts, works which, While remaining traditionally legible, dramatize some limits of that legibility. They do not, however, pose

thoroughgoing alternatives. So powerful is the classical paradigm that it regulates what may violate it[95].

Indudablemente ello es así y, como también señala Bordwell, sería vano intentar comprender las posibilidades de juego de normas y subversión de la mismas sin tener en cuenta las condiciones de producción y los avances de la técnica, factores que, de ser obviados, podrían abocar al fracaso cualquier análisis que de un film, clásico o no, se emprenda. Sin embargo, en su definición del modo de práctica fílmica hollywoodiense como un todo unitario —en el que, partiendo de la teoría de los *equivalentes funcionales*, unos dispositivos pueden sustituir a otros sin que el funcionamiento del modelo sufra modificación esencial alguna—, Bordwell parece dejar de lado algunas cuestiones de gran relevancia que no dependen tanto de los datos y los textos analizados como de la posición del analista con respecto a aquéllos.

Algunas preguntan se tornan evidentes: ¿Constituye el modelo clásico un sistema tan férreamente monolítico, más allá de la introducción de tal o cual avance técnico, que es indiferente acudir en búsqueda de sus límites a, por ejemplo, films como *Suspicion* (*Sospecha*, 1941) o *The Wrong Man* (*Falso culpable*, 1957), entre cuyas realizaciones han transcurrido casi veinte años? ¿Es casual que casi todos los autores que bordean los límites del modelo se hayan formado —o al menos iniciado su formación— en prácticas fílmicas europeas? ¿Puede pasar por alto un análisis textual que tome en cuenta la recepción del film —sobre todo si, como Bordwell, se privilegia de tal forma la *lógica* del espectador— la consideración popular de Hitchcock como autor a partir de determinada época y el peso de la misma en la lectura e interpretación de sus films?[96].

En efecto, como afirma Bordwell, la *compresión del tiempo de la historia* en las comedias de Hawks de los últimos años treinta constituye una figura estilística reconocible, de igual modo que lo son el reiterado recurso del punto de vista subjetivo en los textos hitchcockianos o la proliferación de espejos en las composiciones plásticas de los suntuosos melodramas de Douglas Sirk. Parece, sin embargo, que Bordwell no fuese más allá, en último extremo, de la constatación de las posibilidades máximas de desviación de la norma por parte de un autor —que Hitchcock, de nuevo, vuelve a encarnar—, perfectamente asumibles como tales por el propio modelo y sin tener en cuenta la evolución histórica de las mismas, en función también de un amplio abanico de factores externos. Los autores se sucederían, valga la comparación, como unos recursos dejan su lugar a otros sin que ello suponga modificación última alguna. Así, Hitchcock o Sirk no serian más que los encargados de ocupar desde los años cuarenta el papel asumido por Sternberg, Lubitsch, o incluso Griffith, en décadas anteriores. Algo equiparable, en fin, a la teoría de los *equivalentes funcionales*, pero aplicada ahora a la posibilidad de la presencia del autor casi como una función codificada —y provechosa, por enriquecedora— para el sistema. El de qué manera las obras de aquéllos se diferencian entre sí y no sólo del producto más estandarizado del modelo, o incluso cómo se transforma la escritura de

un autor a lo largo del tiempo, sólo parece interesar como un problema formal, *estilístico*, de segundo orden.

Pero la descripción de tal o cual dispositivo visual o narrativo y la constatación de la mayor o menor frecuencia de su aparición en los films de un cineasta no bastan para dar cuenta de la cuestión crucial: de qué manera el montaje/puesta en escena —entendido como *lugar* de enunciación—, *textualiza* dicho recurso, organizándofo, coordinándolo y componiéndolo en relación con la totalidad del tejido significante del film. Bordwell, como vimos, parte de unos presupuestos teóricos —el formalismo tradicional y la psicología cognitiva, coherentemente asumidos también en sus estudios históricos— que descuidan voluntariamente el problema de la enunciación del film, convirtiendo el texto en un mero conjunto de esquemas y pistas que el espectador debe descifrar. Un posición ante el texto que se plantea éste en su estricta materialidad funcional, identificando «todo proceso narrativo con el registro de la historia y las estrategias elaboradas en la disposición de la información que la constituye»[97]. Sin embargo, sólo el análisis del lugar de un sujeto de la enunciación, en y del discurso, surgido de la propia experiencia del texto y desde la que éste puede generar sentido(s), será capaz de hacer comprensible la emergencia, en el interior del cine clásico de Hollywood, de diferentes escrituras —y de su evolución histórica— más allá del recurso, aplicado o no, a un conjunto codificado de fórmulas narrativas y dispositivos técnicos.

La utilización del punto de vista subjetivo, que el historiador norteamericano destaca, no sin lógica, como uno de los recursos de autor más llamativos de la obra de Hitchcock, puede servirnos de ejemplo. Desde sus planteamientos, la constatación de la presencia de tal dispositivo visual en un texto hitchcockiano sólo es relevante para analizar la forma en que la narración dispone una información determinada: el autor concebido como un proceso narrativo más, que se muestra, en este caso, «modesto y omnicomunicativo» en su confinamiento. Sin embargo, films como *Vertigo* (*Vértigo/De entre los muertos*, 1958) o *Psycho* no sólo son *textos límite* que exageran los límites de la legibilidad clásica, llevando hasta el extremo las posibilidades autorales, sino que, forzando al máximo los mecanismos del modelo —y el punto de vista subjetivo es aquí uno de los más evidentes— ofrecen una reflexión tanto sobre sus usos codificados (en el interior del mismo) como acerca de sus posibilidades (más allá de él). No se trata sólo de limitarse a dar cuenta de la presencia recurrente de ese recurso formal y narrativo, sino de analizar de qué manera, en su misma y particular hipertrofia, llega a *tematizar la mirada*, convertida, así, en objeto de reflexión[98]. Lo fundamental, pues, más allá de si el (restrictivo) punto de vista de un personaje —vehiculado a través del plano subjetivo— nos limita o facilita el acceso a una información determinada, ha de ser constatar cómo, a partir de un dispositivo plenamente integrado en el modo de práctica fílmica hollywoodiense, el acto mismo de la mirada —que en sus desdoblamientos obliga al espectador a, inmerso en un dispositivo esquizoide, compartir puntos de vista antagónicos— adquiere un

protagonismo que acaba por contradecirse con esa invisibilidad funcional postulada por la mirada clásica y que facultaba al espectador a penetrar sin trabas en un sólido universo diegético.

Este y otros conocidos aspectos de la escritura hitchcockiana (malabaristas inverosimilitudes narrativas, evidentes desafíos lingüísticos, rigor *matemático* de la puesta en escena…) deben ser analizados, entonces, más allá del limitado pragmatismo formalista. Concebidos como huellas de un sujeto de enunciación cada vez más ostensible desde mediados de los años cuarenta, han permitido historiar dicha escritura —y aquí son básicos los conocidos trabajos de, entre otros, Sánchez-Biosca o González Requena[99]— como un destacado ejemplo de la progresivamente creciente opacidad que, a medida que avanzaba la década y especialmente desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, iba a enturbiar, de forma más o menos evidente, la límpida transparencia del lenguaje clásico. Un *espesor del lenguaje* que se distanciaba (de) y pervertía el modelo, anunciando un proceso histórico de resquebrajamiento del mismo que concluiría, a comienzos de los años sesenta, con la irrupción de las escrituras posclásicas. Tal proceso, denominado *manierismo* por González Requena, se desarrolla en el interior del modelo mismo —*mirando*, como apuntó Sánchez-Biosca, *la mirada clásica*— y señala el imposible retorno a unas fórmulas narrativas y de representación que habían concebido el mundo —y el lenguaje utilizado para enunciarlo— como algo diáfano y plenamente legible.

Un periodo fronterizo, reflexivo y turbio, que a lo largo de la década de los cincuenta se erigirá en decisiva bisagra histórica entre lo clásico y lo moderno. Terreno difuminado en el cual se apuntan rasgos de los cines modernos, sin ofrecer empero unas fórmulas alternativas que, básicamente, surgirán en el continente europeo. Un periodo en el que Hitchcock habrá de gozar, con independencia del interés intrínseco de sus films antes o después, de su máximo protagonismo histórico.

Famosa escena de *Sospecha* (1941)

EL PERIODO BRITÁNICO (1925-1939)

Un arquitecto puede poner un edificio sobre el papel. ¿Por qué no podemos hacer lo mismo con una película?

Alfred Hitchcock [100]

Como hemos podido comprobar, será sobre todo en sus films de la década de los cincuenta y principios de los sesenta cuando la escritura hitchcockiana —en estrecha relación con numerosos factores a los que ya nos hemos referido brevemente— manifieste su más alto grado de perversión del modelo clásico, en cuyo interior se había desarrollado desde la llegada a Hollywood del cineasta. Parece claro, sin embargo, que no puede establecerse un nítido corte cronológico que permita señalar un antes *clásico* y un después *manierista*, al menos si no queremos caer en simplificaciones aún menos operativas que algunas de las que hemos criticado más arriba. Tampoco podremos contentarnos con afirmar —aunque sí debemos dejar constancia desde ahora— que algunos de los aspectos que Hitchcock habrá de llevar al limite en periodos posteriores están ya, aunque en menor medida, presentes no sólo en sus films de los años cuarenta, sino incluso en los mejores ejemplos de su obra británica, tanto muda como sonora.

EL PERIODO MUDO Y LOS ORÍGENES DE LA FORMA HITCHCOCKIANA

Aunque nuestro interés principal sea la constatación analítica de un cierto *exceso visual* e *inverosimilitud narrativa* desde sus primeros films americanos, deberemos detenemos en el *origen* de dicho *virtuosismo*, para explicar el cual, como es lógico, no basta con afirmar que «Hitchcock siempre fue un “inglés en Hollywood” y (…) realizó un cine que era una clara continuación del que había hecho en el Reino Unido»[101], sino que es necesario clarificar en qué consiste tal *continuación*, a qué aspectos narrativos y de puesta en escena se refiere ésta y cómo se imbrica con el modelo clásico a partir del comienzo de su actividad hollywoodiense.

Como es sabido, Hitchcock manifestó en repetidas ocasiones que sus más directas influencias fílmicas eran el cine norteamericano —y especialmente el trabajo de Griffith[102]— y la producción alemana de *Decla-Bioscop*, entre la cual *Der müde Todd* (1921, Fritz Lang), sobre todo, le había producido una decisiva impresión. Lector de las revistas especializadas de la época (*Motion Pictures Daily, Motion Pictures Herald, Cinematograph Lantern Weekly, The Bioscope*), asiduo asistente a las salas y estudiante de fotografía, era consciente de la superioridad técnica germana

y americana frente al cine inglés. Esta doble influencia debe estudiarse, sin duda, en relación con el estado de la industria y la cultura cinematográficas en la Gran Bretaña de los años veinte. Así, si hacia mediados de la década el 95 por ciento de los films estrenados son norteamericanos, la crítica *intelectual* busca «the ideal of cinematic perfectionism» en films realizados en la Europa continental. Como Tom Ryall ha documentado, la formación de Hitchcock no puede entenderse sin tomar en cuenta ambos extremos[103].

Contratado como rotulista por la Famous Players-Lasky, su aprendizaje junto a los técnicos, escritores y directores norteamericanos[104] que la compañía —la más importante productora a principios de la década de los veinte— trasladó a Inglaterra para poner en marcha sus nuevos estudios en Islington y, por otra parte, sus repetidas estancias en Alemania, adonde viaja por vez primera en 1924, que sólo concluyen en 1926, tras realizar el propio Hitchcock sus dos primeros films (*The Pleasure Garden —El jardín de la alegría*, 1925— y *The Mountain Eagle —El águila de la montaña*, 1926), ahondan en la misma dirección.

El primero de dichos viajes, emprendido para el rodaje de *The Blackguard* (1925), una coproducción angloamericana dirigida por Graham Cutts con Hitchcock como ayudante, sería decisivo en su formación, ya que le permitió conocer de cerca el llamado *expresionismo* alemán y el *kammerspielfilm*, de los que le llama extraordinariamente la atención la composición de sus imágenes, inestables, cargadas de desequilibrio. En Berlín Hitchcock entra en contacto con el realizador alemán Friedrich Wilhelm Murnau[105], que rueda *Der letzte Mann* (*El último*, 1924) —«era casi el film perfecto. Contaba su historia incluso sin subtítulos… de principio a fin enteramente mediante el uso de la imagen»[106], diría Hitchcock después— en un plato contiguo al de *The Blackguard*, y del que le sorprende la eliminación prácticamente total de los intertítulos y su gran *énfasis visual*. Como señaló Ivor Montagu —quien colaboraría con Hitchcock en Inglaterra—, «estaba claramente influido por los “thriller” mudos alemanes, que empleaban más las luces y sombras arbitrarias para hacer resaltar las tensiones que las trilladas películas inglesas»[107].

La *forma* hitchcockiana resultante parece así tomar cuerpo a partir de una peculiar síntesis del modelo narrativo norteamericano —aquel que tiene a David W. Griffith como *padre mítico*— y de las dos principales tradiciones visuales del cine mudo europeo, sin olvidar —aunque haya sido muy poco valorado tradicionalmente— un cierto *detallismo* realista inspirado por la tradición documentalista británica. Ya Andrew Sarris había señalado, con destacada intuición, cómo Hitchcock parecía ser el único cineasta contemporáneo que unía «dos tradiciones clásicas divergentes: la de Murnau (movimiento de cámara) y la de Eisenstein (montaje)»[108]. Unas fórmulas narrativas, causales y espacio-temporales, directamente vinculadas al modelo fílmico narrativo-transparente que se gestaba en Hollywood se suman así a un trabajo sobre los elementos puramente visuales que mostraba la inequívoca influencia del montaje soviético y del *expresionismo* alemán, las dos tradiciones estéticas que, como indica

John Belton, «dan voz, por así decirlo, a sentidos latentes o inicialmente invisibles»[109]. Buena parte de la especificidad de la escritura fílmica de Hitchcock, que a la vez enriquecerá y acabará por entrar en colisión con el modelo clásico hollywoodiense, deberá buscarse en su manera de hacer convivir una permanente *tensión formal* en la elaboración del encuadre, de herencia alemana, y a la que se suma un permanente recurso a muy elaboradas *secuencias de montaje*, con la *impresión de realidad* y la *verosimilitud* diegética —multiplicada con la aparición del sonoro[110]— que caracteriza el modelo narrativo-clásico.

Es frecuente, sin embargo, que los primeros estudios sobre el cine de Hitchcock, publicados en plena efervescencia de la *política de los autores*, pasen por alto la trascendencia del periodo mudo y, en general, de la etapa británica del director. Una suerte de dicotomía crítica —que ejemplificarían a la perfección Lindsay Anderson y Robin Wood[111]— ha tendido a enfrentar durante años los dos grandes períodos de su obra. Por el contrario, los más destacados trabajos sobre el cine británico del cineasta no han dejado de señalar la impertinencia de tal confrontación. Maurice Yacowar, Tom Ryall o Charles Barr[112], por citar sólo a los más conocidos, coinciden en afirmar que los principales rasgos estilísticos —e incluso destacados aspectos semánticos— que caracterizan la escritura hitchcockiana —y que otorgarán a sus films el indudable rango de autor que poseen, incluso en el interior del *Studio System* — se hallan ya presentes en el periodo británico y tienen su origen en una formación que entrecruza, de manera decisiva, la puesta en escena funcional y narrativa del cine mudo norteamericano con las enseñanzas visuales del cine expresionista alemán y, en menor medida, de la escuela de *montaje* soviética. Gian Piero Brunetta, por ejemplo, afirma que sus antecedentes más próximos deben buscarse en el cine expresionista y el *Kammerspielfilme*, relacionándolo amplia y específicamente con Murnau, pero también con la utilización de vivaces elipsis y sutiles detalles simbólico-visuales en los textos de Lubitsch[113].

En definitiva, aunque es abundante la historiografía que desdeña casi absolutamente su trabajo mudo señalando la *mediocridad* del cine inglés y la inexperiencia de Hitchcock como insalvables condicionamientos de aquél, una revisión de sus películas —conservadas todas a excepción de *The Mountain Eagle* (1926), rodada en Munich, ambientada en las montañas de Kentucky y, en opinión del propio director, una «película malísima»— no permite afirmaciones tan categóricas, ni siquiera aquellas que reducen su interés a *The Lodger* como supuesto prototipo del *futuro* Hitchcock. Pese a que, como afirmó Ángel Quintana, la obra muda del cineasta encuentra un mejor acomodo histórico si se advierte la progresiva tensión entre una incipiente *autoría* y ciertas convenciones genéricas autóctonas —la mayor parte de su obra silente puede adscribirse, en efecto, a un cierto melodrama británico costumbrista con el adulterio como constante referencia narrativa—, determinados rasgos formales que caracterizarán su estilo pueden advertirse desde el misino inicio de su carrera[114].

The Pleasure Garden (*El jardín de la alegría*, 1925), su primer film, basado en una obra muy popular de Oliver Sandys, arranca, por ejemplo, con una secuencia que recoge buena parte de los recursos y los motivos característicos del *futuro* Hitchcock, como bien supo ver Donald Spoto[115]. No sólo por la obvia y superficial relación temática con muchas de sus películas posteriores —unas coristas rubias son observadas con deseo por unos ávidos espectadores masculinos—, sino, y sobre todo, por la extraordinaria puesta en forma del fragmento que, como tantas veces en el cine de Hitchcock (*Murder!*, *The Thirty-Nine Steps* o *Stage Fright*, entre otras), utiliza el teatro como *lugar* en torno al que elaborar un discurso acerca de la representación, las apariencias y la realidad que ocultan, y en el que el cuerpo femenino será ya objeto de deseo y, por tanto, objeto también de series de planos subjetivos (cuya *visibilidad* se redobla aquí por la utilización diegética de monóculos y prismáticos) a partir de una escopofilia masculina empeñada en su fragmentación fetichista, sin olvidar la voluntad discursiva, comentativa, de la enunciación (*travelling* de izquierda a derecha por la primera fila de espectadores, reparando en sus gestos y actitudes), que no renuncia a entrecruzarse con las miradas dietéticas, a entrar con ellas en una permanente y densa dialéctica.

Pero si no faltan numerosos ejemplos británicos de ciertos recursos cruciales de su puesta en escena *de madurez* (utilización de la cámara subjetiva, papel narrativo y simbólico otorgado al objeto, etc.), una de las bases de lo que él mismo denominó *cine puro* es la temprana importancia concedida a la composición del encuadre, a la organización de los elementos significantes en el interior del plano.

Buena parte de ese *exceso* hitchcockiano con relación a las (asumidas) normas del clasicismo hollywoodiense habrá de buscarse en la forma en que sus textos articulan éstas con un trabajo de composición del encuadre que no acaba nunca —al igual que ocurre en el cine americano de Lang— de abandonar ese *hermetismo-metafórico* —por utilizar la expresión de Sánchez-Biosca[116]— que caracteriza al plano centrípeto y autónomo del cine expresionista. Merece la pena citar de nuevo a André Bazin, quien, en un importante artículo escrito a mediados de los cincuenta, no dejó de advertir la clave sobre la que se fundamentaba ese concepto de *cine puro* al que el director recurría una y otra vez. Si una idea acerca de la dirección cinematográfica bullía en la mente de Hitchcock, como resultado de su influencia alemana, era —señalaba el autor francés— «la de la tensión en el interior del plano»:

> Tensión que no podríamos reducir ni a las categorías dramáticas ni tampoco a las plásticas, pero que participaba de las dos al mismo tiempo. Se trata siempre de crear en su «puesta en escena», a partir del guión pero sobre todo por el expresionismo del encuadre, de la iluminación, de la relación que tienen los personajes con el decorado, una inestabilidad esencial de la imagen. Así pues, cada plano es como una amenaza, o por lo menos, una espera inquieta. Aprovechó sin duda la lección del expresionismo alemán que lo influenció mucho, como me lo confesó, durante su estancia en los estudios de Munich, pero no engaña al espectador: del simple interés dramático a la angustia, nuestra curiosidad no surge por la vaguedad o la imprecisión de las amenazas. No se trata de una «atmósfera» en que todos los peligros pueden surgir como una tempestad, sino de un desequilibrio como el de una masa de acero pesado que empieza a deslizarse por una pendiente muy lisa y cuya aceleración futura podríamos calcular. La

dirección sería, pues, el arte de mostrar la realidad sólo en estos momentos en los que la perpendicular trazada desde el centro de gravedad dramático va a salir del polígono de sustentación, dejando a un lado tanto el impulso inicial como el fracaso final de la caída. Para mí, la clave del estilo de Hitchcock, ese estilo tan indiscutible que reconocemos enseguida, en el fotograma más banal de sus películas, reside en la calidad admirablemente determinada de este desequilibrio[117].

Para comprender en profundidad los orígenes de ese *estilo tan indiscutible*, no podrán pasarse por alto, sin embargo, otros factores determinantes. La ya citada formación técnica de Hitchcock, sus estudios de bellas artes y fotografía y su dedicación al dibujo publicitario —antecedentes por los que es contratado inicialmente en los estudios de Islington como rotulista—, junto a una generalizada y pronunciada tendencia en los primeros veinte años del siglo hacia la geometrización y la búsqueda de esquemas perceptivos elementales constatable en diferentes medios comunicativos caracterizados por una producción de tipo industrial y una masificada difusión (dibujo publicitario, diseño industrial, cartelismo, cómic, moda…)[118], han de considerarse también decisivos elementos constitutivos de ciertos aspectos de la forma hitchcockiana. Fabio Ferzetti lo ha sugerido muy ajustadamente:

Nello spazio di pochissimi anni l'itinerario di Hitchcock ci mostra con esemplarità il rapporto stretto quanto sotterraneo che legava l'industria cinematografica alla grafica, le immagini in movimento alla dinamica stilizzata di linee e contorni[119].

La nítida presencia de motivos figurativos más o menos definibles como *geométricos, reconvertidos por Hitchcock* en «elementi visivi in funzione delle variabili narrative»[120] y que Ferzetti califica como básicos en la construcción formal de *The Lodger* (1926) —no en vano, ya lo indicamos, el primer *auténtico Hitchcock*, según el propio director— es algo más que un tributo a la moda del momento, «ma denota piuttosto l'appropriazione di una vera e propia "materia" dell'espressione, formata e resa sostanza da un sistema di scrittura autonomo»[121]. Si tradicionalmente ha sido el argumento —que, al girar en torno a un inquilino cuya casera cree un peligroso estrangulador puede considerarse el embrión de algunos de los más característicos del cine de Hitchcock (el falso culpable, la persecución del inocente) — lo que más se ha destacado en el film, la especificidad de la escritura hitchcockiana surge sin embargo de una puesta en forma del espacio que se constituye, más allá de dialécticas *clásicas* como superficie/profundidad o campo/fuera de campo, en la propia dramaturgia del film, en *sujeto de la ficción*.

Una escena de *Posada Jamaica* (1939)

LA LLEGADA DEL SONORO Y LOS AÑOS TREINTA: de *Blackmail* (*La muchacha de Londres*, 1929) a *Jamaica inn* (*Posada Jamaica*, 1939)

Tom Ryall resume cuanto acabamos de señalar con relación al periodo mudo al analizar la secuencia inicial de *Blackmail*; la cita es extensa, pero nos permite reincidir, sin detenemos en exceso, en las cuestiones centrales a las que nos proponíamos dar respuesta:

> The opening sequence is a compendium of the art of the silent film. (…). As we dive further into the sequence, Hitchcock deploys various styles of presentation that derive from key silent film traditions. The lorry arrives at the suspect's home and as the police approaches his room, the stylistic reference is the German silent cinema. In a series of close shots, the policemen's faces are crossed by narrow shadows, their threatening presence and the sense of tension conveyed by expressionist framing and lighting. As the scene develops, there is a complex interplay of point-of-view shots which owes more to the classical silent cinema technique of cross-cutting to create suspense. The sequence continues with the interrogation of the suspect at New Scotland Yard, the protracted timescale conveyed in pure silent cinema terms with a shot of the ashtray containing a single cigarette dissolving into a shot of the ashtray filled with several cigarette butts. The arrested man is locked in a cell, his imprisonment similarly rendered in a series of close-ups of significant detail together with some explanatory «titles» shots —a door bearing the word «cells», a document which outlines the identification parade procedure, and so on—. The events are constructed from a range of small details according to the rules of narrative construction in the silent cinema codified by such theorists as Pudovkin[122]

Pero junto a tales elementos, presentes ya —como vimos— en obras anteriores, Hitchcock iba a protagonizar también, gracias a este film, los comienzos del cine sonoro en Gran Bretaña. Es curioso observar cómo mientras estudios clásicos sobre el tema despachaban en algunas líneas los comienzos del sonido en Inglaterra, algunas

de las más recientes y destacadas síntesis de la historia del cine mundial han invertido tal situación, dedicándole particularísima atención y calificando en especial a *Blackmail* como «one of the most imaginative early sound films»[123]. En efecto, Hitchcock da muestras de una decidida voluntad de adecuar sus resoluciones fílmicas ante los condicionamientos de la cámara, a la vez que el sonido es tratado como un elemento más dentro de los recursos significantes con los que ha de trabajar el cineasta, sin ningún tipo de prejuicio, teórico o práctico, que limite de partida sus posibilidades. Como es sabido, *Blackmail* se rueda mudo, pero al igual que le ocurrió a muchos otros films en 1929, se le pide a Hitchcock que incorpore un último rollo con diálogos, ante el avance imparable de los primeros *part-talkies*. Sin embargo, intuyendo lo que iba a suceder e interesado desde muy pronto por el cine sonoro[124], el director había rodado buena parte de las tomas en los dos sistemas —sin utilizar la banda sonora— con lo que añadió diálogos y efectos a muchas más secuencias de las que inicialmente se le habían requerido. Así, cuando la película se estrena en junio de 1929 como «the first full-length all-talkie film made in Great Britain», la publicidad no parece exagerada. Dos meses más tarde, para ser distribuida en salas aún no adaptadas al sonoro, se estrena la versión muda, lo que viene a complicar extraordinariamente el estudio «filológico» del asunto, ya que, si la versión sonora utiliza determinadas secuencias mudas postsincronizadas, también la muda recurre a tomas sonoras y dialogadas, ahora cortadas por rótulos. El análisis comparado de la puesta en escena de ambos films —pues de dos textos fílmicos se trata—, demuestra sin embargo que si bien se resiente en parte el dominio ya alcanzado por el cineasta en el trabajo sobre el punto de vista, la utilización de elementos simbólicos y la *participación* del espectador en la acción por medio del montaje analítico, en otros casos la nueva planificación sonora aporta soluciones alternativas enriquecedoras —por ejemplo, acentuando en la secuencia previa a la violación de la protagonista el *voyeuriumo* del fragmento[125]—. En general, pues, la versión sonora ofrece una fructífera combinación de sonido directo y postsincronización, añadiendo diálogos en conversaciones de personajes de espaldas —sin necesidad de mostrar el movimiento de las bocas— y añadiendo aquí y allá efectos sonoros (ruidos, murmullos) y música, sin recurrir nunca al rótulo.

Quizá el experimento sonoro más arriesgado del filme —y parcialmente fallido—, por la gran novedad y dificultad que entrañaba, sea la famosa secuencia del «cuchillo del pan». Mientras desayuna la protagonista, que la noche anterior ha matado al pintor, una vecina charla animadamente sobre el crimen. La cámara se desplaza desde ésta hasta un primer plano de la chica, Alice (Anny Ondra), haciéndose progresivamente ininteligibles las palabras de la vecina, a excepción de *knife* (cuchillo, el arma homicida), mientras su rostro denota una creciente angustia. Esta utilización del «sonido subjetivo» —que, por así decirlo, equivale en lo sonoro a un plano detalle de punto de vista—, pone, sin embargo, al descubierto el propio proceso técnico, mostrando las diferencias entre atención auditiva y percepción

visual[126], pero supone un primer y decidido intento por parte de Hitchcock de hacer que el sonido supla determinadas funciones antes a cargo de una más fragmentada planificación y una mayor libertad de los movimientos del aparato (de hecho, esta secuencia constaba de cinco planos y un intertítulo en la versión muda).

Otras investigaciones sobre las posibles aportaciones del sonido a la fluidez narrativa —*raccords* sonoros intersecuenciales por medio de gritos superpuestos, etc.— iniciadas en *Blackmail* serían continuadas en sus inmediatos films sonoros, donde, si el necesario ajuste a las nuevas circunstancias produce un cierto titubeo no siempre capaz de evitar el lastre de esa *teatralidad* que tanto abundó en unos momentos de transición e incertidumbre, Hitchcock insiste en afinar y sacar el mayor partido posible a los nuevos recursos.

Tras dirigir algunos fragmentos del temprano musical *Elstree Calling* (1930), adapta y dirige *Juno and the Paycock* (1930), frágil adaptación de la obra teatral de Sean O'Casey sobre la vida de una humilde familia en medio de los disturbios dublineses. Considerada —no sin cierta razón e incluso por él mismo— uno de sus trabajos más rutinarios, la película presenta sin embargo ciertos apuntes costumbristas y algunas brillantes soluciones de puesta en escena, como el constante trabajo de Hitchcock con la cámara y la posición de los actores en el decorado para hacer que pese siempre, sobre el más lento y aburrida conflicto de la herencia nunca cobrada, el sentimiento de culpa de Johnny (John Laurie), hijo de Juno y el «capitán», delator de un compañero republicano y causante de su muerte (en el momento en que la familia se encamina a celebrar la noticia de la herencia, por ejemplo, la cámara abandona al grupo, de pie, para aproximarse, mediante un lento *travelling* hacia adelante, al absorto y amedrentado Johnny, sentado al fondo y totalmente al margen del diálogo y de la acción). Pero algunas experimentaciones sonoras no resultan menos innovadoras. Si tradicionalmente se ha destacado mucho más el trabajo del sonido en la inmediatamente posterior *Murder!* (1930), donde Hitchcock, además de iniciar el desarrollo de complejos planos-secuencia —que habrían de caracterizar más tarde algunos de sus más celebres films y aquí motivados en parte por las dificultades del montaje sonoro—, lucha contra las limitaciones técnicas que impedían, *a priori*, el recurso al monólogo interior (mientras Herbert Marshall se afeita ante el espejo, su voz grabada previamente al rodaje deja oír su monólogo, a la vez que una orquesta tras el decorado permite un uso —desacostumbrado en la época— de música extradiegética), en *Juno and the Paycock* debe combinar la música proveniente de un gramófono con el diálogo de los personajes mientras, desde el exterior de la casa, comienzan a oírse los lloros y rezos de un cortejo fúnebre, para escucharse finalmente una ráfaga de metralleta, combinación que suponía una muy considerable dificultad técnica:

> Dans un coin du plateau il y avait une foule de gens parlant à voix basse; dans un autre, une demi-douzaine de personnes battant la mesure, dans un troisième, un accessoiriste tapant sur un sofa avec deux cannes pour imiter le son d'une mitraillette. Le quatrième coin était occupé par un accessoiriste qui cantait la

chanson avec un mégaphone et une pince à linge sur le nez[127].

El periodo de investigación abiertamente experimental de las nuevas posibilidades sonoras parece concluir —al menos de forma tan *visible y excesiva*— con *Rich and Strange* (*Lo mejor es lo malo conocido*, 1932), film excepcional por muchos motivos y donde Hitchcock realiza, a manera de *muestrario* teórico llevado a la práctica, un *despliegue* de posibles combinaciones significantes entre la banda imagen (en la que no deja de intervenir la letra impresa, formando parte del encuadre a la manera «expresionista»), sonido diegético y banda sonora extradiegética. Los intertítulos heredados del mudo, por ejemplo, mantienen su presencia pero lo hacen puntuando irónicamente el periplo de la pareja hacia el descubrimiento tragicómico de la inconsistencia de su relación, utilización a la que no parecen ajenas las experiencias soviéticas; la letra impresa asalta el encuadre y entra en juegos de contraste con los diálogos convencionales; la banda sonora musical llega en ocasiones a articular, sin disimulo alguno, los cambios de plano y los movimientos internos al mismo (los paraguas se abren y cierran, en la secuencia inicial de la oficina, al ritmo de la música).

Y no menos moderno y *atrevido* se muestra el montaje en lo que a la articulación del espacio como *locus* ficcional se refiere. Así, y anticipando en más de treinta años el vanguardista montaje de *The Birds*, Hitchcock rompe violentamente el *raccord* de dirección y de mirada (primeros y muy breves planos sucesivos de la pareja mirando a izquierda y derecha) para transmitir la impresión de desasosiego ante la gran ciudad, recurriendo a la vez a ciertas composiciones características de los tan peculiares *documentales urbanos* de la vanguardia cinematográfica europea.

Desde ese momento las experimentaciones sonoras tío dejarán de jalonar los textos hitchcockianos, pero perderán *visibilidad* frente a la cada vez más detallada elaboración visual del guión —pequeñas «obras de arte menores»[128] con *story-boards* de cada toma en los que se recogían los desplazamientos de los personajes, decorados[129] y movimientos de cámara— que era ya famosa, por excepcional, en Inglaterra y sorprendía sobremanera a algunos de los escritores que colaboraban con él por el predominio otorgado a la visualización de las situaciones, incluso antes de que el argumento fuese algo más «qu'une texture incertaine, une sorte de brume avec une esquisse de forme»[130]. El *perfeccionamiento definitivo* de dicho guión técnico a medida que avanzaba la construcción de la historia constituía para Hitchcock la fase creadora de la película —«el auténtico desafío y la auténtica alegría»[131]— y convertía el rodaje de sus films —si un productor no lo impedía— en «un jeroglífico incomprensible, como un crucigrama»[132], pero poco relevante y hasta *mecánico* para él, del mismo modo que la labor *física* del montaje habría de consistir, sencillamente, en asegurarse de que la película terminada estuviera hecha siguiendo las indicaciones dadas en el guión[133].

Esa idea de tensión, de desequilibrio, de la que hablara Bazin está —no hace falta

insistir— en estrecha relación con esa concepción *gráfico-visual* del encuadre, concebido por Hitchcock como un *tapiz que hay que «rellenar» cargándolo de emoción* y cuyas líneas fundamentales de composición son, para él, la horizontal y la vertical. Pero esta imagen encuadrada, densa, inestable, *distorsionada*, es también esencialmente *económica*, esquemática y simple, de trazos sencillos e inequívocos —«I try to achieve the quality of imperfection», le dijo Hitchcock a Bazin—. Su densidad no surge de una sofisticación o grandiosidad escenográfica a la manera de, digamos, Cecil B. DeMille, ni de una particular calidad fotográfica o un especialmente cuidado trabajo de efectos especiales; bien al contrario, como sugiere Ghezzi, pareciese que «i sensi esistenti, per le schermo hitchcockiano, sono forsi troppi»[134]. Podría definirse mejor como un *momento y una forma singular* que atrapa la mirada en tanto hecho visual, en relación con *la imagen onírica, creadora de su propio verosímil, anterior al significado consciente* y a su propia participación en la cadena narrativa:

> Nell'inquadratura o nel sonoro non é mai nascosto un sapere che superi complessivamente quello dell'inquadratura stessa, di quel momento li tutt'intero. Tutto può sempre accadere, ma solo nel fascino di quel momento visivo che, non contaminato da altri rimandi agganci contestuali significanti, si offre tutt'intero alla vista, all'analisi, alla stesa[135].

Una imagen que se recuerda por sí misma, más allá de su función sintagmática en la cadena narrativa. No es sólo la (fundamental) tensión diegética, ficciónal, contenida en esos encuadres lo que *impacta* la mirada, sino también *el cuadro visual que la acoge*. Cuando alguna voz —desde Graham Greene a Raymond Chandler— criticó el cine de Hitchcock refiriéndose a él como una *alocada sucesión de imágenes*, atacaba directamente esa particular concepción visual, hipertrófica, del encuadre, que, gestado en un cuidado trabajo previo al que ya nos referimos, llega a condicionar la estructura —y la verosimilitud— *literaria* del relato[136]. Como señalaron sus guionistas, de Ben Hetch a Ernest Lehman, esa asumida inverosimilitud —institucionalizada por el propio Hitchcock en la figura del *Mac Guffin*, disparadero o pretexto que da lugar a la acción y, sobre todo, «gran conectador estructural»[137] que pone en juego a los personajes entre sí— era el resultado de la forma en que concebía la elaboración del guión de un film: escribir visualmente una serie de episodios sin ningún diálogo, partiendo de una historia muy vaga, para *entrelazarlos* luego con la ayuda del guionista («en cuanto estaba redactado un episodio decía: "Aquí hace falta un cuento muy bueno"»[138]). Dichos *cuentos* suelen organizarse, en su periodo británico, en torno a una forma narrativa principal que el propio Hitchcock denominó *guión-itinerario* —generalmente centrado en un inocente acusado de un crimen que no ha cometido, perseguido a la vez por la policía y por los verdaderos culpables y sólo ayudado por una mujer en principio reticente y finalmente conquistada (*The Thirty-Nine Steps* [*Los 39 escalones*, 1935], *Young and Innocent* [*Inocencia y juventud*, 1937] y ya en Hollywood, *Saboteur* [*Sabotaje, 1942*] o *North*

by Northwest [*Con la muerte en los talones*, 1959])— y cuyos continuos desplazamientos espaciales y acción ininterrumpida favorecían el a veces extremadamente complejo ensamblaje de brillantes secuencias semiautónomas que permitían a Hitchcock su ideal de construir *varios films en uno* y que, con frecuencia, responden a microunidades narrativas que Xavier Pérez —en su interesante trabajo *El suspens cinematografíc*— denominó *segmentos críticos* («fragment de film que exacerba ostensiblement la durada compresa entre l'annunci —no sempre del tot delimitable amb rigidesa— d'una imminent resolució entre dues alternatives oposades i la retardada satisfacció d'aquesta»[139]).

Pero lo dicho no basta para analizar la singularidad de la puesta en escena de Hitchcock, que —más allá de su particular concepción del encuadre (el cual, advertía ya Bazin, nace tanto de su formalización plástica como de una dramaturgia que sólo será tal a través de *la mirada*)— se funda también, y esencialmente, en la cadena de relaciones que los cuadros crean uno tras otro entre las situaciones y los personajes[140]. La peculiar recurrencia del punto de vista subjetivo —que Hitchcock llevará a sus extremos máximos en el periodo americano, como indicamos— se encuentra ya presente en sus films británicos:

> Da un lato —observa Charles Barr— vediamo i personaggi che vivono la propria vita, in un mondo esteriore presentato oggetivamente, dall'altra il flusso delle immagini ha motivazioni soggettive, e ci conduce all'interno dei sogni, delle fantasie, degli incubi di tali personaggi[141].

Si algo puede ayudar a comprender la especificidad del *suspense* hitchcockiano es su voluntad de llevar a sus últimas consecuencias el protagonismo que, desde Griffith o el DeMille de *The Cheat* (*La marca del fuego*, 1914), *la mirada* va a adquirir en el interior del montaje analítico que rige el modo de representación institucional.

En un excelente ensayo, «It's only a film ou la tace de néant», Pascal Bonitzer señalaba la *revolución simbólica* que supone la *introducción* de la mirada como vertebradora del texto fílmico clásico. Si desde 1895, y durante aproximadamente veinte años, los films parecen «les fruits divers d'une sorte d'Eden cinématographique où la froideur et la sophistication d'un regard n'avaient pas pénétré», «cinéma de pure dépense gestuelle, où les yeux roulent et ne regardent pas», va a ser el montaje griffithiano —junto a las experimentaciones de Kulechov, contemporáneas del descubrimiento de Griffith por parte de los cineastas soviéticos—, y todo lo que éste trae consigo, quien tienda a hacer desaparecer «tout le carnavalesque excrémentiel du burlesque», que caracterizaba ese cine *mostrativo* de los orígenes:

> Le cinéma, avait été innocent et sale. Il va devenir obsessionnel et fétichiste. La saleté ne disparait pas, elle est intériorisée, moralisée, elle passe dans le regard, c'est-à-dire au registre du désir. Fini les tartes à la crème et les pulsions élémentaires, órale et anale. Avec l'immobilité du corps et l'intronisation du regard, ce sont simultanément la morale, le désir et la perversión qui font leur entrée dans le cinema[142].

La historiografía ha señalado con frecuencia cómo fue el éxito de *The Lodger* —único film *de crímenes* del cineasta en todo el periodo silente— lo que decidió a Hitchcock a decantarse por ese tipo de historias de *misterio* —mal llamadas de *suspense*— convencido de que le permitirían obtener un notable éxito de público y, por tanto, una cada vez mayor libertad creativa. En cierto sentido, entonces, esa especialización —prácticamente definitiva desde la primera versión de *The Man Who Knew Too Much* (*El hombre que sabía demasiado*, 1934)— es, pues, una *concesión* de Hitchcock al público y a los productores, a cambio de la cual aspiraba a lograr y (más tarde) a fortalecer su tan tempranamente anhelada autoría, como había escrito ya en 1927:

> Los directores cinematográficos viven con sus películas mientras las están rodando. Son sus hijos, del mismo modo que la novela de un autor es el hijo de su imaginación. Y todo ello parece indicar que las películas más emocionantes son realmente artísticas cuando han sido enteramente creadas por un solo hombre[143].

Al mismo tiempo había en Hitchcock, como sus biógrafos no han dejado de señalar, una marcada inclinación personal hacia ese tipo de argumentos. Así, una década más tarde, en el artículo «Dirección», publicado en 1937, el cineasta explicaba cómo encontrando indispensable colaborar en la elaboración del guión se había centrado en *historias de crímenes* «porque es el género (…) que soy capaz de escribir o ayudar a escribir yo mismo»[144].

Sus preferencias literarias son muy significativas al respecto. Su admiración por Poe —al que reconoce como inspirador último de sus búsquedas cinematográficas: «Una historia completamente increíble contada a los lectores con una lógica tan fascinante que tienes la impresión de que lo mismo podría ocurrirte a ti mañana»— es buena muestra de ello, así como su conocido interés por cierta literatura *fantástica* alemana, tanto por los llamados *cuentos campesinos* —en la tradición de los hermanos Grimm— como por los *Wolksmärchen (cuentos de arte)* que introducían elementos reales y fantásticos y en los que eran frecuentes los finales trágicos. Los románticos Ludwig Pieck y, sobre todo, E. T. A. Hoffmann —de quien poseía en su biblioteca las obras completas en inglés y alemán— merecían la admiración de Hitchcock por su inquietante combinación de lo psicológicamente horrible con lo visualmente realista. Finalmente solía referirse también a la influencia en su obra de los británicos John Buchan —autor de la novela *Los 39 escalones* y a quien siempre utilizaba para definir el tono *understatement*— y Somerset Maugham, del que destacaba la rapidez y sencillez de su descripción.

Pese a lo anterior —y sin negar su importancia en la conformación del estilo hitchcockiano—, interesa más, retomando el texto de Bonitzer, pensar en esa *circulación interna* de la mirada (de los personajes, del cineasta y del espectador) como el elemento fundamental del suspense hitchcockiano, decidido con éxito y desmedido empeño en llevarla a sus últimas consecuencias. La mirada —su perdida

de ingenuidad cuando se *implica* directamente en la diégesis, al desaparecer la *exterioridad* primitiva— como el dispositivo que convierte el crimen (y en realidad, cualquier suceso) en algo más que pura gestualidad: «Hitchcock n'a ríen fait d'autre, per le scénario et la mise en scène, que tirer le maximum d'effets, en surface et en profondeur, de ce regard que postule le crime (ou vice versa)»[145]. La imagen mantiene su *sentido original*, ligado sin duda a una situación referencial y a un encuadre ya profundamente elaborados, pero desdoblado y minado por una «signification seconde, et cruelle» que la torna, ahora, perturbadora, *unheimlich*, siniestra[146]. Es por esa vía —volveremos a ello— como, obligándonos a ver de qué manera miran y se miran entre sí sus personajes, espían, indagan y se inmiscuyen en la vida de los otros, Hitchcock presentirá, como observó Deleuze, una «*conciencia cámara*» definida no por las acciones que muestra, sino por las relaciones mentales en las que es capaz de entrar[147]. Ese *especialísimo sentido del cuadro*, entonces, no depende sólo de su capacidad para *encerrar* en la composición el mayor número posible de componentes. Si hay tantos planos como cuadros —explicando su predilección por el plano corto—, cada uno muestra una relación o una variación de la misma que modifican la acción. De ahí que no pueda hablarse de inexistencia del fuera de campo, aunque a diferencia del de Renoir, por ejemplo, éste no se define como aquel que excede los límites de un encuadre que aísla a cada instante un área de un todo mayor continuo y homogéneo, sino que, referido al tejido de relaciones que constituye la *imagen mental*, se presenta como un espacio *off* discontinuo y heterogéneo con respecto a la pantalla[148].

No debe sorprender, por ello, que, más que en el montaje paralelo o alternado a la manera de Griffith, la escritura hitchcockiana se base en el campo-contracampo o —también se ha expresado así— que su suspense sea más de *découpage* que de montaje, porque es ahí donde (se) juega la mirada. Lo que nos interesa resaltar es que, en principio, y dado que tal apreciación es válida también para comprender (y no entra en contradicción con) el funcionamiento del modo de representación clásico en su conjunto, Hitchcock no iba a tener ningún problema en adaptarse al *Studio System*, asumiendo sus normas sin fricciones aparentes.

Bien al contrario, si se ha podido llegar a afirmar, como hace Elisabeth Weiss —aunque en sentido bien diferente al de buena parte de la literatura crítica británica—, que el cambio de estilo más importante en la obra de Hitchcock se produce con su llegada a Hollywood, es porque «the American predilection for stylistic realism matched his own interests»[149]. Cada vez más preocupado por obtener la identificación emotiva del espectador con sus personajes, Hitchcock abandonaría las llamativas técnicas de herencia expresionista de su periodo británico para encaminarse hacia una mayor invisibilidad de la técnica, que Weiss parece identificar con un mayor realismo. Se trataba de lograr introducir al espectador en la mente del personaje, pero sin recurrir a «distracting techniques» que, en el periodo americano, Hitchcock trabajaría más en el ámbito de la banda sonora (cuyas *alteraciones*

distorsionan menos al espectador que las visuales). Weiss observa aquí una curiosa paradoja:

> Thus Hitchcock paradoxically gives up expressionism, a film style originally developed to penetrate a character's mind, when he is most seriously interested in exploring the psyque[150].

Si los films realizados por Hitchcock en los británicos estudios Gaumont, desde *The Man Who Knew Too Much* (1934), muestran ya a un estilo *clásico*, relativamente invisible, éste se combinaba con «occasional outburts of expressionism» que no llegan a desaparecer a partir de 1940, pero, desde entonces, «the exaggerations of technique or plot are motives within the context of the films because they are presented as the perception of one or another character»[151]. En otras palabras, no es ya el narrador sino los personajes los que perciben de manera extraña, limitándose aquél a utilizar las técnicas necesarias para representar realísticamente la percepción del personaje. La evolución, en definitiva, podría definirse de acuerdo con Tom Gunning como «a shift from melodrama to psychodrama»[152]. No es extraño, si esto es así, que sea en Hollywood donde Hitchcock afine su otra *gran forma narrativa*, aquella cuyas historias —valga la extrema simplificación— suelen girar en torno a un personaje que se ve conducido al centro del conflicto y que puede caracterizarse, con frecuencia, como un *voyeur* implicado en el asunto por su afición a mirar, por su curiosidad (*Rebecca* [*Rebeca*, 1940], *Suspicion* [*Sospecha*, 1941], *Under Capricorn* [*Atormentada*, 1949], *Rear Window* [*La ventana indiscreta*, 1954], *Vertigo* [*Vértigo/De entre los muertos*, 1958])[153].

Aunque la lectura de Weiss resulta a todas luces reduccionista, situando a Hitchcock como un autor que toma sus decisiones al margen de todos los factores que —sabemos— condicionaron su actividad en Hollywood, puede ayudarnos a comprender tanto su rápida y feliz adaptación al modelo —no debe olvidarse que *Rebecca*, su primer film americano, obtiene el Oscar de la Academia a la mejor película— como las vías de sus excesos. Ni la composición del plano hitchcockiano —esa *forma visual singular, geométrica* y *económica*— ni su (inseparable) trabajo de guión y puesta en escena, dedicado a extraer el mayor partido de las estructuras deseantes movilizadas por la narración, bien a través del juego de divergencias de información narrador/personaje/espectador bien explotando al extremo la *perversión escópica* inherente a las miradas que circulan por su interior, entraban en contradicción con el modelo clásico de representación, sino que parecían consumar sus mismos principios.

Pero en uno u otro caso su asunción por parte de Hitchcock será demasiado *aplicada, insistente* en exceso. Sus tramas resultarán progresivamente más y más inverosímiles, a la vez que la puesta en escena —abierta en el cine clásico a ricas formaciones simbólicas y metafóricas, si éstas no *estorban* el desarrollo narrativo— parecerá *incitar* a la mirada de forma ostentosa y *provocar*, llamativa y visiblemente,

la búsqueda de tales formaciones, situándose en el límite mismo o incluso excediéndose más allá de lo permisible, por mucho que la narración no pierda su control sobre el conjunto. Sin romper los lazos con dicho principio, en una especie de pacto, Hitchcock investigará prácticamente uno por uno todos los recursos narrativos y visuales normativizados por el modelo. Aun sin proponer utilizaciones contrarias a la norma, su *investigación*, teórica y calculada en extremo, planteada en textos concebidos como auténticos desafíos de lenguaje, acabará por poner en evidencia esos mismos recursos *en cuanto tales*, más allá de la estricta funcionalidad y transitividad clásicas.

HITCHCOCK EN HOLLYWOOD:
La crisis del cine clásico (1939-1976)

… si la cámara es un ojo, se trata de un ojo mental. Esto explica la situación excepcional de Hitchcock en el cine: supera la imagen-acción hacia algo más profundo, las relaciones mentales, una especie de videncia. Pero, en lugar de tomarlo como una crisis de la imagen-acción, y más en general de toda la imagen-movimiento, lo convierte en un modo de perfeccionamiento o de saturación. Con todo, es posible considerar a Hitchcock como el último de los cineastas clásicos o el primero de los modernos.

GILLES DELEUZE [154]

Hemos intentado plantear hasta aquí, a partir de una panorámica sobre su filmografía británica, el origen de la *tendencia formal* al exceso y la inverosimilitud que caracterizará y particularizará la escritura hitchcockiana en el interior del modo de práctica fílmica hollywoodiense. Es hora de dar cuenta, acudiendo a los resultados obtenidos gracias a la aplicación a la historia del cine del análisis textual, del proceso analítico que ha permitido historizar el papel de Hitchcock en dicho modelo.

En 1981 —en un ensayo fundamental— González Requena señalaba cómo «el cineasta que obtuvo el máximo rendimiento de las virtudes fascinadoras de la escritura clásica no puede ser considerado, en rigor, como clásico»[155], situándolo, como ya adelantábamos, dentro de unas *escrituras manieristas* que anunciaban, desde el interior del modelo hollywoodiense, los cines modernos de los años sesenta. El autor observaba cómo dicho proceso —que comenzaría a advertirse en el progresivo espesamiento metafórico de determinados films de Hollywood en los años cuarenta y en cuyo origen habría que situar el trabajo de cineastas europeos inmersos en la industria cinematográfica estadounidense— alcanza su plenitud en la década de los cincuenta y, especialmente, a partir de *Rear Window* (*La ventana indiscreta*, 1954), texto que supone un punto de imposible retorno e inexcusable referencia para algunas de las más influyentes y decisivas innovaciones formales de los cines posclásicos. Dichas escrituras manieristas —entre las que destacarían también, entre otras, las de Sirk, Mankiewicz o Minnelli— suponían una brecha en el lenguaje clásico producida por la progresiva desconfianza en unos valores hasta entonces inmutables y el consiguiente redescubrimiento de un lenguaje «concebido no ya como transparencia del mundo, sino como espesor interpuesto y lugar de ambigüedad». Pero no hay nuevos valores que sustituyan a los anteriores y tampoco, por tanto, nuevas escrituras para enunciarlos:

> La escritura clásica sigue por ello presente, pero ya no es vigente su ley, pues es objeto de constantes —aunque no siempre evidentes— ejercicios transgresores[156].

En un trabajo posterior, González Requena observaba cómo si el modelo de Hollywood podía incluirse en el *canon de representación clásico* —aquel de la pintura renacentista o de la novela realista del siglo XIX— dicha inclusión se fundamentaba en una esencialmente idéntica concepción neutra y transparente del lenguaje, que se fundía con una visión del mundo como igualmente legible y ordenado: «la negación tajante de la opacidad del mundo y —pero es lo mismo, después de todo— del espesar de la ambigüedad del lenguaje»[157]. Pero del mismo modo que el manierismo y luego definitivamente el Barroco desmoronaron ese ordenamiento ofrecido por la perspectiva renacentista, aniquilando por multiplicación ese centro nuclear desde el que el mundo debía de ser contemplado, al igual que iba a ocurrir en la arquitectura, el teatro o la novela del XIX, también el cine clásico comenzó a deteriorarse y a mostrar, después de la Segunda Guerra Mundial, síntomas de agotamiento. A medida que el trabajo de enunciación se hacía más ostensible, rompiendo esa perspectiva lineal, el espectador iba perdiendo su situación privilegiada[158]. Y ese desplazamiento de la mirada comienza a constatarse en textos concretos (*The Lady from Shanghai; Singin' in the Rain* [*Cantando bajo la lluvia*, 1951, Donen y Kelly]) o, más ampliamente, en la obra de determinados cineastas como los ya citados Mankiewicz, Sirk o Hitchcock.

Parece existir, y no sin lógica, un cómodo consenso acerca del momento histórico —como ya vimos, mediada la década de los cincuenta— en que habría que situar la decisiva *ruptura* hitchcockiana con respecto a un modo de representación del que (presuntamente) él era máximo exponente: tras un periodo de *experimentación* iniciado con *Rope* (1948) para finalizar con *Dial M for Murder* (*Crimen perfecto*, 1954) —basadas ambas en obras teatrales y, a pesar de las radicales divergencias en los criterios adoptados para su puesta en escena, últimas pruebas *a contrario* de Hitchcock antes de decantarse por un estilo decididamente basado en la violentación discursiva del tiempo y en la sistemática articulación de la fragmentación y el punto de vista[159]—, *Rear Window* —verdadera *ars poética* hitchcockiana, en acertada expresión de Jean-Franfois Tarnowski— abriría una etapa de plena madurez en la cual los films de Hitchcock parecerán articularse ya desde la idea previa —ese «bosquejo de forma» del que hablaba el director en los años treinta— como un problema de orden lingüístico o narrativo que ha de ser resuelto —piénsese en *Vertigo, Psycho* o *The Birds*— y del que parte la concepción misma del texto[160].

Grace Kelly y James Stewart en una escena de *La ventana indiscreta*, 1954

LOS AÑOS CUARENTA: SOMETIMIENTO «DIDÁCTICO» Y SÍNTOMAS DE «PERVERSIÓN»

¿Qué ocurre, entonces, con la otra obra hitchcockiana, con sus primeras películas americanas bajo la férula de David O'Selznick y, todavía, con su (como ya vimos fundamental) etapa británica? ¿Responden sus films de los años cuarenta, de *Rebecca* a *Rope*, a un codificado clasicismo?

Pese a sus evidentes limitaciones, la citada afirmación de Elisabeth Weiss acerca de la mayor *consistencia* del estilo hitchcockiano a su llegada a Hollywood —cuyas *búsquedas* se iban a hacer depender ahora de la visión subjetiva de tal o cual personaje y no tanto de la manifiesta voluntad enunciativa— no deja de tener sentido. El radical rechazo de Selznick al primer guión elaborado por Hitchcock a partir de la novela de Daphne du Maurier[161] debió hacerle comprender que las mayores posibilidades de libertad expresiva en el seno de su nueva empresa debería buscarlas en el particular tratamiento de recursos que no supusiesen violentas vulneraciones de la práctica imperante. Sin embargo, y tan pronto como su situación laboral se lo permitió, el cineasta iba a retomar su gusto por determinadas construcciones —sobre todo, aunque no sólo, de índole narrativa— características de sus más personales films realizados para la Gaumont-British desde 1934.

En un importante artículo[162], Sánchez-Biosca —sin cuestionar esencialmente las fechas 1948-1954 como claves en la evolución de su filmografía— ya señalaba los *desajustes* narrativos y los juegos de punto de vista que —con respecto a la

codificación clásica— podían advertirse en films como *The Thirty-Nine Steps* o *Suspicion*. En este último film, por ejemplo, Hitchcock vulnera uno de los pilares de dicho sistema, la nítida clausura y la total explicación de las líneas narrativas abiertas, principales y secundarias, ya que la situación límite que se crea en la secuencia final (lo que creemos el intento de asesinato del protagonista a su esposa arrojándola del automóvil) sólo es desmentida por las palabras del personaje interpretado por Cary Grant —que ha demostrado su facilidad para mentir a lo largo de toda la película—, *aceptadas* como verdaderas sólo a partir de la *necesidad* del final feliz y gracias también al abrupto corte de punto de vista que Hitchcock impone, lo que no impide, en modo alguno, la existencia de numerosos cabos sueltos que quedan sin resolver. Dichos textos, poniendo en continuo (y jovial) entredicho las consabidas normas de la causalidad narrativa del clasicismo —y la figura del *Mac Guffin* sería aquí paradigmática—, dejaban al descubierto una dialéctica discurso/narración que relativizaba la existencia de esos pretendidos «dos periodos», cuya validez teórica, sin embargo y tras las necesarias matizaciones, no era esencialmente cuestionada.

Pues bien, si, como afirma Sánchez-Biosca, la puesta en escena planteó Siempre para Hitchcock «un problema de lenguaje, no ya desde el lugar de su factura, de su emisión (lo cual es común a los cineastas clásicos), sino jalonando sus textos de los efectos técnicos y lingüísticos de esta problemática, e, incluso, Asurándolos mediante ambigüedades e ironías»[163], tal dialéctica —entendida ésta en su más amplio sentido — reaparecerá cuando, por cuestiones contractuales o avatares de producción, Hitchcock pueda trabajar con un mayor grado de libertad.

Detengámonos, como significativo ejemplo de lo que decimos, en *Saboteur* (1942), la quinta película americana del cineasta y uno de los textos hitchcockianos que ha merecido menor atención analítica. Situado, por así decirlo, entre el *glamour* selznickiano de *Rebecca* y el prestigio crítico de *Notorious* (*Encadenados*, 1946), dicho relativo descuido es difícil de explicar si de lo que se trata es de historizar la escritura fílmica de Hitchcock y su papel en el ámbito del sistema de representación hollywoodiense[164].

Bajo contrato con David O'Selznick, Hitchcock fue «alquilado» a Frank Lloyd con el proyecto ya en gestación, dado que Selznick no estaba interesado —ni confiaba en exceso— en un guión deslabazado y *demasiado evidentemente hitchcockiano*, lo que a la postre iba a permitir al director trabajar con un margen de acción del que carecía a las órdenes de su patrón americano —y, de hecho, *Rebecca*, *Spellbound* (*Recuerda*, 1945) y *The Paradine Case* son textos muy clarificadores al respecto de la curiosa simbiosis producida por la conjunción de la concepción de la puesta en escena del director y el férreo control de Selznick sobre sus producciones[165].

A partir de un guión original, basado en un argumento del propio director, Hitchcock retorna a un terreno bien conocido y en el que se encuentra como pez en el agua: una compleja e inverosímil trama narrativa —originada por un irrisorio *Mac*

Guffin— que relata las desventuras de un héroe perseguidor-perseguido, en constante desplazamiento físico —lo que, como vimos, él mismo denominó «guión itinerario»— y cuya muy particular construcción privilegia la inventiva visual en secuencias semiautónomas, unidas por unos débiles hilos narrativos que la escritura hitchcockiana se empeñará por todos los medios a su alcance en hacer fílmicamente verosímiles. Si tal «fórmula» podía de algún modo resumir la etapa inglesa y la americana de su obra —como él mismo aceptó a instancias de Truffaut a propósito de *The Thirty-Nine Steps* y *North by Northwest*—, *Saboteur*, el único film puro del modelo entre ambos y considerado a la vez un *remake* del resumen británico y primer borrador de la película de 1959 [166], participando tanto de la banalidad de los presupuestos de la intriga como de ese *juego malabarista* de la narración que *North by Northwest* llevará a sus últimas consecuencias, debe servirnos para analizar la evolución de la citada dialéctica discurso/narración en el curso de su filmografía, poniendo de nuevo de relieve ese recurrente interés de Hitchcock por forzar las normativizadas convenciones de un modelo que sólo lentamente a principios de los cuarenta comenzaba a complejizarse progresivamente.

Tomemos, a tal fin, un fragmento situado poco antes del desenlance del film: el saboteador, Fry (Norman Lloyd), perseguido finalmente por la policía, se refugia en una sala de cine repleta de público, estableciéndose un infructuoso tiroteo del que conseguirá escapar ileso. Dicha subsecuencia —analizada ya por González Requena, detectando en ella (¡en un film de 1942!) algunas de las más sorprendentes imágenes de la doble perspectiva manierista[167]— es muy interesante tanto por su misma construcción sobre el guión —se trata de una de esas típicas secuencias *semiautónomas* ya citadas, de las que tanto gustaba el Hitchcock inglés y que mantendría, especialmente en las películas de persecución, hasta el final de su carrera — como por su casi absoluta gratuidad narrativa, en proporción inversa a una muy trabajada puesta en escena que habrá de centrar de inmediato nuestra atención.

Conocemos bien el espacio ficcional clásico —ese espacio que Noël Burch había rastreado en sus orígenes— a partir de los ya citados trabajos de, entre otros, David Bordwell, Stephen Heath o Sánchez-Biosca. Un espacio supeditado a la narración en el que el conjunto de las estrategias de montaje trabaja para construir un efecto diegético pleno: «Centering, balancing, frontality, and depth —all these narratorial strategies— encourge us to read filmic space as story space»[168]. Pues bien, si varios han sido los autores que utilizaron la célebre secuencia del asesinato del presidente Lincoln en *Birth of a Nation* (*El nacimiento de una nación*, 1915, David W. Griffith) para analizar las características del montaje analítico clásico, dada la riqueza añadida que otorgaba a su construcción la presencia de una representación (teatral) dentro de otra representación (fílmica), el fragmento de *Saboteur* en el Radio Center Music Hall de Nueva York es igualmente excepcional a la hora de referirse a las múltiples *perversiones* que —en el interior de una ficción en apariencia absolutamente clásica, aunque en exceso inverosímil— la puesta en escena establece con respecto a casi

todos los principios que constituían convenciones establecidas en el modelo narrativo institucional. Porque ¿qué nos muestra Hitchcock en este fragmento? El análisis intentará demostrar la voluntad de la enunciación de crear un espacio —y un tiempo— ambiguo, lúdico, no sometido a ninguna otra lógica que la discursiva y donde las relaciones entre los planos y la composición de los diferentes encuadres tenderán constantemente a desmontar los presupuestos espaciales que el espectador clásico daba —desde hacía más de una década— por sentados e inamovibles.

Nuestro guía —el único personaje *conocido* por el espectador— no será, como ocurre en casi todas las secuencias de este tipo en los textos hitchcockianos, el protagonista Barry Kane (Robert Cummings)[169], sino el saboteador, Fry, de cuya (ambigua) mirada partirá la articulación espacial del fragmento. Así, con mayor o menor claridad —y tras un plano de conjunto (PC) que nos muestra al personaje accediendo a la sala tras atravesar dos estancias en un claro sentido laberíntico— es en principio una mirada diegética la que nos facilita la entrada en el espacio: tras *raccord* en el movimiento, el personaje, ya en el interior del cine, mira hacia los lados (P2; plano medio, PM). Comenzamos a oír el sonido ambiente diegético, que habrá de combinar las (desmesuradas) risas de los espectadores que llenan la sala con los diálogos y ruidos de la película allí proyectada y que —veremos— llegarán a desempeñar un decisivo papel a la hora de disolver la autonomía del relato —entrelazando ambas *ficciones*—, hasta el punto de *condicionar* en ocasiones los cambios de plano, vulnerando así la función de apoyo a la invisibilidad del corte que, a través del *dialogue cutting point*, el sonido solía desempeñar en el modelo clásico. Desde el inicio, pues, la acción narrativa de *Saboteur*, que no recurre prácticamente a diálogo propio alguno, se verá irónicamente puntuada y hasta estructurada en su composición rítmica por los sonidos que provienen de una *segunda* ficción[170].

El plano 3, un plano general (PG) de punto de vista del saboteador que muestra una porción del espacio del interior de la sala (semicircular, con anfiteatros en los que se intuye público; algunas filas de butacas y el haz lumínico del proyector —destacando así visualmente al auténtico protagonista de la secuencia, responsable de buena parte de los que veremos después— que atraviesa el encuadre de derecha a izquierda y señala la dirección de la pantalla, fuera de campo) inicia una a duras penas mantenida estructura binaria entre planos del personaje (PM en P2, 4, 6, 8, 10) y planos generales desde su punto de vista (P3, 5, 7, 9). Es interesante señalar que no nos ha sido ofrecido hasta aquí —y ni siquiera un plano frontal a la pantalla del cine lo será hasta P22, cuando el juego de espejos *Saboteur*/film proyectado ha alcanzado su paroxismo— el canónico plano de situación (*establishing shot*) que sitúe al espectador y le permita dominar un espacio profusamente fragmentado. Cada PG ofrecerá distintos aspectos parciales del interior de la sala, diferentemente iluminados, con elementos arquitectónicos —pilares, columnas, escaleras— variando constantemente en diagonales diversas que contribuyen a complejizar el espacio, sin dotar al espectador de la información suficiente para conocer la posición de Fry con

relación a los agentes que lo persiguen, ni cuantos son éstos ni si su acecho espacial al protagonista es inminente.

Pero la falta de asideros para garantizar la perfecta ubicación espectatorial no será más que el primer paso de un progresivo trabajo de disolución de ese espacio clásico que se pretende autónomo. El papel de la película proyectada en la sala será determinante en todo un trabajo de puesta en escena que, por medio de un complejo juego de dobles perspectivas en el que se fundirán en abismo ambas representaciones, acabará por vulnerar toda lógica espacio/narrativa —*raccords*, escalada de planos en función de su intensidad dramática, ángulos de cámara, etc.— y dará lugar a un espacio discursivo abstracto, sin el sentido pleno, clásico, que tales mecanismos de montaje asumían en la narrativa institucional.

Veamos todo esto con mayor detalle. En P5 (PG), un fragmento de la pantalla del cine —hasta ahora sólo habíamos advertido su sonido— forma parte del encuadre por vez primera, ocupando el ángulo superior derecho. En esa segunda pantalla —la del film proyectado— un personaje en plano americano (PA), de perfil, mira hacia la derecha y su ligero movimiento hacia atrás, justo en el momento en que Hitchcock corta a P6, «rima» con el del rostro de nuestro saboteador que, con desdén, retira su mirada de la pantalla girándola en sentido inverso (PM). Con este casi imperceptible efecto de rima visual comienza a establecerse una relación —absolutamente al margen de la lógica narrativa del episodio— entre las dos ficciones, de marcado carácter discursivo.

Con P11 (PG del interior de la sala) se rompe definitivamente el precario mecanismo de planos subjetivos que, como vimos, la enunciación había desarrollado hasta entonces: junto al público y en un lateral, muy débilmente iluminado, se entrevé la figura de Fry que, ante la amenazante presencia de los agentes, continúa su movimiento de izquierda a derecha iniciado en el plano anterior. En P14 —tras oírse en *off* una frase de diálogo («una pistola de verdad») que parece motivar tal reacción — el saboteador sube de un salto al escenario (PA). Tras *raccord* en el movimiento —que más que facilitar la invisibilidad del corte se hace aquí muy evidente, al tratarse de un *raccord apoyado*[171]— el P15 (FM, Fry mira tras los cortinones mientras oímos: «¡Por fin te he pescado, maldito Romeo!», y se lleva la mano al bolsillo) colocará al personaje en posición ideal para iniciarse toda una serie de planos-contraplanos —y los *raccords* que, supuestamente, los *suturan*— que podríamos denominar *transficcionales*.

El P16 (inserto de la mano introduciéndose en el bolsillo, mientras un «¡Oh!» exclamativo, proveniente de la otra película se oye en *off*) da paso a otro en el cual la pantalla ocupa buena parte del encuadre —mientras un policía penetra al mismo tiempo por la derecha mirando hacia allí—: en ella, un plano cercano del tronco de un hombre y, en primer término, la mano con la pistola que parece guardar *raccord* de dirección con el saboteador (y, por tanto, dirigirse hacia él). El personaje de la pantalla dispara una vez, pero de inmediato oímos en *off* otra detonación, cuyo

diferente estatus diegético es casi imposible de captar en un primer visionado con el escaso tiempo que la enunciación ofrece para la lectura —visual y auditiva— de dicha unidad plástica. Tal (con)fusión de ficciones se incrementa, todavía, en los planos siguientes. El P18 nos muestra una pareja de espectadores de edad madura: mientras la mujer ríe estruendosamente —una de esas risas femeninas histéricas tan del gusto de Hitchcock—, el hombre cae herido sobre su hombro. La mujer parece no darse cuenta y el hombre, incorporándose en su butaca, se lleva la mano al estómago. La impresión, inevitable, es que el disparo proviene de la pistola del film de la sala. He aquí cómo el *raccord* de dirección —que aseguraba la funcionalidad narrativa y la sutura del campo/contracampo— es utilizado para hacer saltar por los aires el centro omnisciente donde, desde Griffith, se situara el espectador clásico[172]. Entiéndase bien: el *raccord* es *técnicamente clásico*, «bien realizado»; es su uso el que, precisamente al funcionar como *eficiente sutura* entre ficciones independientes, desvela, con ironía, la artificiosidad del dispositivo mismo.

Pero la enunciación hitchcockiana recurrirá aún a otros mecanismos de puesta en escena tendentes a desvirtuar las normas del *continuity editing* imperante a comienzos de la década de los cuarenta. Así, el P19 se torna difícil de describir porque en él conviven dos niveles de escalas y dos ficciones. La pantalla de *Saboteur* se corresponde, por vez primera de manera absoluta, con la del film proyectado en la sala. En ésta vemos un PP frontal del personaje que ha disparado —el «marido ofendido»: «¿Que no dispare? ¡Voy a acabar con él para siempre!»—, mientras una minúscula sombra negra —cuya silueta identificamos como la del saboteador— penetra por la izquierda del encuadre caminando hacia la derecha por delante de la pantalla (PG). Fry efectúa un disparo —claramente visible por el humo que se expande en la parte inferior de la(s) pantalla(s). La espectacularidad resultante es innegable y, evidentemente, como señaló Le Guay[173], supone la culminación de esa obsesión hitchcockiana por superar la convencional distinción entre PG descriptivo y PP selectivo y dramático, uniendo ambos —con llamativa eficacia— en una única composición plástica. Pero, y a diferencia de otros ejemplos en la filmografía del cineasta —como el plano de Roger Thornhill colgando del rostro de Washington en *North by Northwest*—, aquí se trata de dos representaciones cinematográficas, lo que provoca un contradictorio juego de escalas, tamaños y volúmenes: el rostro perfectamente centrado e iluminado del personaje del *otro film* no es más que el fondo, paisaje o decorado para una minúscula figura en sombra que, sin embargo, es el personaje que conduce *nuestro relato*.

Dicha composición —tras *raccord* en el eje con P22, PG de la sala frontal a la pantalla— se repite en P23, donde la ambigüedad del origen de los disparos —que oímos en *off*— es ya absoluta: la protagonista femenina del film proyectado parece reaccionar —cerrando los ojos— ante el ruido de un disparo —al que seguirán otros — que hace también retroceder al saboteador. La innegable sensación de tensión no es ya, en ningún sentido, provocada por el discurrir de los sucesos diegéticos, sino

por el desconcierto que la enunciación ha generado entrecruzando imágenes y sonidos y volviendo irreconocibles las fronteras de dos ficciones en principio independientes.

Los planos siguientes, hasta P33 —un PG del vestíbulo del edificio que señala el final de la secuencia y la (momentánea) vuelta a la *normalidad* diegética—, mostrarán la huida de Fry y la precipitada salida de los espectadores, tras comprender finalmente lo que allí estaba ocurriendo. Aun entonces, la cámara adoptará diferentes posiciones con respecto al público, complicando la orientación espacial del espectador, sólo parcialmente aclarada en el plano 32 (con la puerta de salida al fondo); la mayoría de los planos generales anteriores —en un rapidísimo montaje por corte— aparecerán *puntuados* por diferentes letreros luminosos que, indicando múltiples salidas (EXIT), parecen sin embargo cerrar un espacio que fue, desde el inicio, sumamente complejo.

Todos los mecanismos clásicos tendentes a *naturalizar* narrativamente el espacio (sistemática de los *raccords*, composición jerárquica del encuadre, uso del sonido…) han sido *desvelados*, mostrados lúdicamente en su esencial artificiosidad. González Requena no dejaba ya de señalar en su análisis cuán alejada de la mera funcionalidad narrativa se hallaba la organización visual de un fragmento en el cual podía apreciar:

> un volumen de sentido… sobre el artefacto cinematográfico, sobre la multiplicación de los espacios en espejo, sobre el propio sistema de representación clásico y sobre las ilusiones de sus universos clausurados (…) «totalmente autónomo» con respecto al sentido articulado por el dispositivo narrativo del film[174].

Porque ¿puede una simple voluntad de escapar de las convenciones y jugar con el espectador, rompiendo sus expectativas —tal como señaló Tarnowski[175]— explicar por sí sola la absoluta vulneración de las normas clásicas de espacio, tiempo —abstracto, interficcional e independiente a su vez de la lógica individual de ambas ficciones— y causalidad narrativas? Pocas veces llegó Hitchcock a un trabajo metalingüístico —a través de un elaboradísimo montaje tanto entre unidades plásticas como en el interior del encuadre—, a una reflexión tan evidente sobre el carácter ilusorio y artificial de las *normas* clásicas en el terreno representativo y narrativo, como del que aquí hemos intentado dar cuenta[176].

Sin embargo, es indudable que no estamos ante textos tan arriesgados e históricamente decisivos como los emprendidos por el cineasta en su *madurez*, y cuya misma posibilidad de existencia está parcialmente en función, y sin negar el peso de otros factores ya conocidos, de su mayor estatus profesional a partir precisamente de finales de la década de los cuarenta —*Rope*, no olvidemos, es su primer film como productor independiente para Transatlantic Pictures— y en su trabajo para Paramount Pictures y, posteriormente, Universal, durante las dos siguientes. Tal situación parece permitir a Hitchcock *extender* sus investigaciones formales desde fragmentos *aislados* y (semi)independientes en el interior de textos todavía (problemáticamente) apegados al clasicismo, a la globalidad de los mismos, centrados —como ya hemos

señalado— en desafios lingüísticos cuya misma constatación vulnera la transparencia exigida al modelo.

Trabajos como el ya citado de Leonard Leff sobre las relaciones entre Hitchcock y Selznick y la constatación analítica de los diferentes niveles alcanzados por sus búsquedas formales según de qué compañía productora se tratara, permiten atisbar la especificidad de la escritura hitchcockiana en una continua y reflexiva labor de investigación en los límites del modelo narrativo-clásico que, presente ya en toda su intensidad y desde muy pronto en su periodo americano —e incluso antes— en las (cada vez más *peligrosas*) grietas de sus films, adquiere protagonismo absoluto cuando, además del *poder de mago* que siempre se le ha atribuido, obtuvo la autonomía financiera y la popularidad necesaria para controlar ampliamente su propia obra.

ENTRE LO CLÁSICO Y LO MODERNO: EL PERIODO MANIERISTA (1948/1954-1976)

Sin duda, pese a lo dicho, considerado desde cierto punto de vista, *Rope* constituye un eslabón decisivo en la carrera del cineasta. Pese a tratarse —como se ha señalado— de una experimentación *a contrario* que busca en el constante movimiento de la cámara eficaces *sustitutos* de los dispositivos cruciales en los cuales basará la consolidación de su estilo[177], y de la cual se desembarazaría de inmediato, el aspecto técnico, el *tour de force* hitchcockiano, es ya tan destacado que toda la elaboración del film, desde el guión al montaje, está en función de él, y tan *visible* que la publicidad —y la consiguiente recepción del film— no pudieron permanecer al margen de lo que constituía (y se presentaba como) una auténtica proeza de dirección[178].

De igual forma, por ejemplo, la ruptura del «postulado de sinceridad» del *flasb-back* como historia relatada por un personaje en *Stage Fright (Pánico en la escena*, 1950)[179] o el retorno de la fragmentación —aun sin articulación de punto de vista— y el 3D para *teatralizar* el espacio escénico en *Dial M for Murder* nos hablan de experimentaciones —narrativas en un caso, visuales en otro— que permiten analizar los films de Hitchcock como estructurados en torno a un problema semántico-lingüístico cuya resolución es objeto de investigación.

Pero si ello es así, no menos cierto es que, en los casos citados, dichas experimentaciones confirman el talento de Hitchcock «en un camino que no es el suyo»[180] ni temática ni estilísticamente, y señalan un punto límite, anunciando un giro —que habrá de ser definitivo— hacia su estilo de madurez. Su contrato con Paramount, donde gozará de un mayor grado de libertad que en Warner Bros., se

corresponde exactamente —a mediados de la década de los cincuenta— con el máximo protagonismo histórico de las escrituras manieristas y, en el caso que nos ocupa, con la consolidación de una puesta en escena —el «camino real» de Hitchcock— basada enteramente en la dialéctica de la fragmentación y el punto de vista. *Rear Window* (1954) será aquí determinante, al constituirse —tal es el rigor geométrico de sus propuestas— en auténtica llave para comprender algunas de las escrituras modernas y a partir de la cual, como indicó González Requena, «la escritura fílmica clásica se vuelve imposible»[181].

Nos encontramos, de nuevo, ante un film en el que —como señalara Burch— se supera la tradicional posterioridad de la puesta en escena con respecto a un guión previo, dado que «toda la estructura e incluso toda la factura del film nacen del mismo principio del argumento»[182]. Pero lo interesante, lo ejemplarmente *manierista* es que, como anticipábamos, será a partir de un relato en apariencia absolutamente clásico y a través de la extrema densificación de un recurso, el punto de vista subjetivo, plenamente integrado en el modelo hollywoodiense, como Hitchcock selle su definitivo desplazamiento del mismo, desmantelando o deconstruyendo *desde su interior el sistema espacial en que se sustentara*. Poniendo en escena un protagonista —nítida metáfora del espectador— que, desde su inamovible posición, es incapaz de penetrar y *habitar* con su mirada el universo ficcional, de dotar de sentido y unidad a las fragmentarias imágenes que vemos, «carentes de *raccord* (y) entre las que median las más impertinentes elipsis»[183], la mirada clásica ha sido puesta en evidencia. Ya no vemos con los personajes, sino que el espectador —al que se ofrecen a la vez dispositivos distanciadores— «se mira mirar en el espejo que encarna James Stewart»[184]. Y encontramos aquí, por el *otro lado* —como los extremos que se tocan—, la emergencia de la misma *inquietante amenaza* a los nexos de causalidad sobre los que se basaba el modelo clásico que en aquellas otras escrituras sobre cuya relevancia histórica había advertido André Bazin. Si allí la materia (fotográfica) de la expresión se resistía, en su *densidad*, a someterse a toda lógica constructora del relato, haciendo surgir el espacio heterogéneo, lugar del espectador, la misma vivencia dramática habrá de emerger «desde el momento en que los cuerpos que llenan la superficie de la imagen se resistan a ofrecerse plenos de sentido a la mirada»[185]. Si en *Rear Window* dicha operación deconstructora se realiza desde el interior del modelo, tal es su ser manierista: «pervertir, evidenciar el canon clásico desde su mismo interior»[186].

Escena terrible de *Frenzy (Frenesí)*, película del año 1972

NARRACIÓN Y PUESTA EN ESCENA: «PROBLEMAS DE LENGUAJE»

Para ilustrar la metafísica de la conciencia habrá que explorar las experiencias en que el ser es lanzado fuera… puesto en la puerta, fuera del ser de la tasa, circunstancia en que se acumulan la hostilidad de los hombres y la hostilidad del universo.

Gaston Bachelard [187]

Si para los comentaristas franceses de la obra de Hitchcock, todo se aparece como signo en sus films, es porque a los ojos de los propios héroes hitchcockianos todo funciona como signo: los objetos, los paisajes, las figuras del mundo y los rostros de los demás; porque esos héroes, generalmente seres para el deseo, no sólo se mueven por afectos o sentimientos, sino también por una pasión interpretativa y una fiebre de desciframiento que puede llegar, en sus mejores films, hasta el delirio de la construcción de un mundo que pone en entredicho el principio de realidad.

Jean Narboni [188]

Ya vimos, en apartados anteriores, cómo, para David Bordwell, Hitchcock ilustraba las posibilidades autorales de la narración clásica dentro de los límites permisibles en el modelo. Uno de los recursos a los que el historiador norteamericano hacía referencia era el del confinamiento, a través de la *subjetividad óptica*, al punto de vista de un solo personaje, cuyo interés se limitaba al grado de información narrativa que recibía (o se ocultaba a) el espectador. Nosotros pretendemos comprobar —a ello acabamos de referimos a propósito de *Rear Window*—, por medio del análisis, cómo

la asunción exagerada de tal dispositivo —como de otros de los que enseguida nos ocuparemos—, si en efecto no transgrede en su formulación los procedimientos clásicos, acaba desbordándolos *textualmente*, haciendo del recurso mismo, más allá de las necesidades de la economía narrativa del texto, el protagonista de una escritura eminentemente teórica que se plantea constantes desafios de lenguaje.

Sin duda, pocos cineastas han llegado tan lejos en el uso del punto de vista visual como estructurador de la secuencia e, incluso, de todo el film. De nuevo, la formulación hitchcockiana es canónica y en nada vulnera o contradice la *normativa* clásica: estructura binaria de planos A-B-A-B-A, donde A muestra al personaje que mira y B a los objetos o personajes mirados. Hitchcock parece estar completamente de acuerdo con Mitry cuando éste afirma la necesidad de una constante complementariedad del objeto y del sujeto, la visión descriptiva a la que las imágenes subjetivas vienen a prestar una incidencia personal. En más de una ocasión, de hecho, el cineasta señaló la «gran equivocación» de Robert Montgomery en *Lady in the Lake* (*La dama del lago*, 1946), al intentar la total identificación de la mirada del personaje y del espectador eliminando dicho esquema binario[189]. Por el contrario, Hitchcock ahonda hasta tal punto en él que el procedimiento mismo, desbordando su lógica funcional como medio, *salta* de la cadena sintagmática hasta vulnerar la *transitividad de la mirada* en el interior del relato clásico. Si esto ocurre, como señaló González Requena, con todas las formulaciones destinadas en el modelo a diegetizar, a naturalizar las miradas que circulan en el texto (planos subjetivos, semisubjetivos, incluso campos-contracampos), el acto mismo de mirar/ser mirado «en lo que en ello hay de agresión y de amenaza, de riesgo y de goce»[190] se densifica extraordinariamente, se *tematiza*.

De este modo, si señalábamos más arriba el determinante papel ocupado por el par campo/contracampo en el modelo narrativo clásico, no debe extrañar que la *hipertrofia formal* operada por Hitchcock haga también de él uno de los ejes fundamentales en torno a los cuales se tejen las relaciones sostenidas por los cuadros-tapiz. Recordemos esa delimitación rigurosa y obsesiva del cuadro a la que ya nos hemos referido, rastreando sus orígenes, y el preferente gusto hitchcockiano por el plano corto (del primer plano al plano detalle). Si en su extraordinariamente elaborada composición, y sin que por ello desaparezcan las emociones que los rostros puedan suscitar, las imágenes se nos aparecen en toda su materialidad, acaban por perder su relación con el espacio que las rodea y se transmutan, como señaló Bonitzer, en superficie pura[191], provocando una crisis de la representación, su reiteración hace también, a otro nivel, que lo que se juega en el par campo/contracampo —mirar/ser mirado: el deseo, en suma— acabe por constituirse, por encima o por debajo de la acción misma, en la expresión más pura de lo que el psicoanálisis ha llamado las *relaciones de objeto*, condición fundamental, en el cine de Hitchcock, para que se constituya una pareja, uno de sus *temas centrales*[192].

La *tipología* de dichas relaciones —y de las parejas (o *no* parejas) resultantes—

varía según las diferentes etapas de su filmografía, tanto por la *mediación social* que afecta a la institución hollywoodiense como por la propia evolución de la forma hitchcockiana[193]. Slavoj Zizek ha señalado una evolución que, en el caso que nos ocupa, iría desde el período sonoro inglés, donde predominaría la historia edípica de la formación de la pareja burguesa (Hannay y Pamela en *The Thirty-Nine Steps*, Ashenden y Elsa en *The Secret Agent*, Robert y Erica en *Young and Innocent*, Gilbert e Iris en *The Lady Vanishes*) hasta el periodo manierista de los cincuenta, donde los procesos de enunciación se centran en la perspectiva (visual) de un héroe masculino cuya *herida materna* bloquea las relaciones sexuales convencionales (Bruno en *Strangers on a Train*, Jefferies en *Rear Window*, Scottie en *Vertigo*, Norman en *Psicosis*), pasando por una primera década en Hollywood (el *periodo Selznick*) donde los relatos se centrarían preferentemente en heroínas traumatizadas por una ambigua (malvada, impotente, obscena, destruida) figura paterna y situadas en el dilema de *elegir* entre dos hombres (el fascinante malvado[194] y el insípido héroe que vence finalmente a costa del sacrificio de aquél; tal sería el caso de los triángulos de *Shadow of a Doubt* —la sobrina Charlie, el tío Charlie y el detective Jack—, *Foreign Correspondent* [*Enviado especial*, 1940] —Carol, su padre pro-nazi y el periodista americano— o *Notorious*[195] —Alicia, su marido Alex Sebastian y el joven agente Devlin). Tres etapas, pues, que muestran de manera progresivamente más visible la dolorosa *imposibilidad* de las relaciones sexuales y que señalan también —de forma inexorable— una transformación de la puesta en forma hitchcockiana. A partir de la romántica, pero dolorosa y despiadadamente lúcida *Vertigo*[196] —estremecedor discurso sobre el itinerario del deseo masculino, siempre condenado al fracaso, a la desilusión, al dolor de vivir— pareciese que el sujeto masculino, incapaz ya de construir su fantasma sobre cuerpo alguno, limitase el protagonismo de una *positiva* pulsión escópica a la búsqueda del objeto y diera rienda suelta a su pulsión de muerte (si bien, en el cine de Hitchcock, de bases no menos escópicas), a la destrucción, al descuartizamiento de la *materia* (sobrante) femenina. Truffaut supo ver cómo en Hitchcock «todas las escenas de amor estaban filmadas como escenas de muerte y (…) todas las escenas de muerte, como escenas de amor»[197], y, en efecto, si la *resurrección* de Madeleine en el film de 1958 supone la última gran *construcción* visual romántica de Hitchcock —secuencia turbadora, de culminación de deseo y de goce, impresionante metáfora del acto sexual, del éxtasis amoroso, aparición final e imposible del fantasma antes de su descomposición definitiva[198]—, sus posteriores y más celebradas *set pieces* son ya brutales montajes donde la mirada trocea y secciona sin compasión el cuerpo femenino. El asesinato en la ducha de Marion Crane en *Psycho*, el ataque de *Los pájaros* a Melanie Daniels o la violación de *Marnie* son muestras de lo que decimos, pero no lo son menos las secuencias que jalonan sus films finales[199] y que, al estar situadas en el interior de los que en ocasiones se han denominado *postfilms* o «films of desintegraron»[200] muestran con

más claridad los fragmentos supervivientes del *universo hitchcockiano*; aquí, y entre otros ejemplos destacados, habría que situar la muerte de Juanita de Córdoba en *Topaz* (1969) o, sobre todo, el estrangulamiento con la corbata en *Frenzy*, donde —como mostró el excelente análisis de Jean-François Tarnowski— Hitchcock *hace violencia* también con la puesta en escena, al vulnerar el uso *clásico* del *raccord* en el movimiento y *apoyar* los planos, sin suprimir los fotogramas necesarios para un *corte* suave y fluido.

Siguiendo a Raymond Bellour, dichas relaciones se plantearían, en su formulación, como la doble relación de deseo —deseo de poder y deseo de muerte—, que va del héroe del film, del sujeto masculino, «verso la donna…, ma è naturalmente rivolto dalla donna verso l'uomo, che si ritrova, sul piano simbolico e su quello della sceneggiatura, a dover fronteggiare la morte ed a partire dal desiderio di morte di cui la donna è oggetto»[201]. Esta relación dual, de ida y retorno, este «raddoppiamento narcisistico»[202], es determinante en el arte hitchcockiano y está en la base de la fascinación provocada por su uso del campo/contracampo, de la alternancia de los diálogos y del *decoupage* del espacio:

> (…) poiché la relazione (…) passa (…) fra l'uomo e la donna (o fra l'uomo e ciò cui si trova di fronte a causa della donna) esattamente attraverso la strutturazione dello sguardo e della sua rottura, mettendo in gioco una divisione dello spazio e un modo d'identificazione dello spettatore che è fondamentalmente legato al cinema, al dispositivo-cinema[203].

En estas y otras relaciones, los personajes actúan, perciben y experimentan, pero sólo el *montaje* puede dar cuenta del tejido esencial —*mental*— que las determina. De ahí la estricta economización del gesto, la interpretación casi neutral que Hithcock requería de sus actores[204]; «lo único que tiene que hacer —llegaba a indicarles el cineasta— es encajar en el cuadro y en el ángulo de la cámara que yo necesito»[205].

Y es que —La Polla lo señaló—, uno de los más modernos rasgos del cine de Hitchcock, que lo emparenta con *le Nouveau Roman*, es la vulneración, en un cierto sentido, de los términos antropomórficos que habían regido el conjunto de la narración cinematográfica. La acción, sin duda, gira todavía en torno al personaje protagonista, pero es la *cámara* —valga aquí la expresión de Hitchcock— la que, por medio de la indagación en *objetos clave* para el desarrollo de aquélla, crea las *relaciones mentales*, condicionando el devenir de los sucesos narrativos[206].

Tomemos como ejemplo la representación de la muerte, uno de los grandes temas —inextricablemente unido al sexual— en su obra. Si el acto mismo de la muerte, el asesinato en su *atrocidad corporal*, centra algunas de las más célebres secuencias hitchcockianas, lo hace como *figura final* de un concepto previa y fundamentalmente ligado a un *objeto señal*, *símbolo* (la llave en *Notorious*, las bandadas de pájaros en el film homónimo) o *desmarca* (el avión fumigador en *North by Northwest*)[207]. Se trata —objetualizando el tema de la irrupción del caos, de lo azaroso, en un universo artificialmente ordenado— de objetos inocuos, cotidianos, que, por la acción de *una*

mirada, se convierten en (narrativamente) inquietantes, peligrosos, o portadores de relaciones o de variaciones en una misma relación[208]. La función diegética y metafórica de dichos objetos varía también según predomine en el *tejido de relaciones* una u otra pulsión, pero no trastorna su categoría crucial en el encuadre de Hitchcock, que Bonitzer vincula con el *punctum fotográfica* de Barthes: los objetos *manchan (fait tâche)* o *iluminan* —y el vaso de leche de *Suspicion* sería un buen ejemplo aquí— el encuadre y el conjunto, hasta entonces cotidiano, o *incluso mediocre*[209].

La cámara indaga en el objeto, decíamos. En efecto, no es sólo que éste se *mencione*, sino que a través de primerísimos planos y de movimientos de cámara —y descartando habitualmente el uso del *zoom*[210]— se aproxima a él y lo observa, como un *ojo subjetivo* que, estableciendo las relaciones entre los personajes y el *objeto de muerte*, la anuncia con sigilo, la muestra *circulando embrionariamente* «fra gli spazi, gli oggetti, le persone più normali e insospettabili»[211], antes de su violenta irrupción. Esta presencia ambigua no es desvelada por la mirada de un personaje, sino por ese ojo que lo encuadra en silencio y que se ofrece —o se finge— sujeto único de la observación y, activando el *suspense*, privilegia la figura del espectador, a la vez que le exige una notable actitud participativa.

Ese permanente *laceramiento del texto* por parte del *autor* es fundamental para comprender el cine de Hitchcock[212]. Ya vimos que, para Bordwell, tal *presencia narrativa* es fluctuante y, a la postre, no deja de estar en consonancia con las normas clásicas y favorecida por el *género* de sus films, el policíaco o *thriller* «*de suspense*». En efecto, la enunciación busca no sólo la identificación del espectador con alguno de los personajes, sino que *necesitará* disponer de una autonomía que no podrá menos que dejar sus huellas en el texto. Sin duda, la identificación es uno de los dispositivos fundamentales para la obtención del *suspense* —y, como ejemplarmente demuestra *Psycho*, no depende en modo alguno de la *simpatía* de tal o cual personaje, sino de los dispositivos formales puestos en juego por la enunciación (punto de vista visual y/o narrativo)—, pero no lo es menos la dosificación del saber narrativo y sus discrepancias entre lo que conocen los personajes, el espectador y, por supuesto, el narrador.

Como ha observado Gianfranco Bettetini, la directa involucración del sujeto de la enunciación en los relatos audiovisuales de suspense se manifiesta en general en el recurso a técnicas discursivas que recurren a señales típicas de la *actitud comentativa*. «*Se relata* como si *se comentase*», de manera «más determinante y técnicamente compleja que en el relato “normal”», lo que

> significa marcar la diégesis por medio de huellas, de índices de una subjetividad enunciativa que se anula y se rechaza en sus mismas huellas, significa arrastrar al espectador «dentro» de la historia haciendo que aparentemente llene esos vacíos formales que el sujeto de la enunciación ha dejado en libertad inmediatamente después de haberlos producido[213].

Pero si las más estandarizadas y burdas producciones de este tipo buscan la involucración emotiva por medio de «ilógicos e incoherentes desplazamientos del sujeto de la enunciación», en Hitchcock todas las intervenciones —esos aparentemente diferentes *sujetos de la narración*— se organizan en una «lógica y correcta economía unitaria» que, llevando al extremo sus experimentaciones —sus audaces *elaboraciones personales*—, da cuerpo a un discurso, entre la historia y el comentario, y llega a producir «una línea de significación complementaria a la historia del film»[214].

Y es que, de nuevo, la formalización de dichas intrusiones narrativas supera, en Hitchcock, las *posibilidades clásicas*. Si, en ocasiones, el interés del espectador llega a concentrarse en «si la cámara va a ir más lejos de tal línea la próxima vez que pase»[215], la citada *significación complementaria* se convierte en un trabajo sobre el cine mismo que excede las simples necesidades estructurales de un determinado género. Mucho más que una banal anécdota, las apariciones del director en sus films resumen y simbolizan lo dicho. La presencia del *autor, de quien hace la película*, vuelve imposible la mirada clásica: el placer —el *espectáculo*— no desaparece —e incluso puede aumentar para audiencias preparadas— pero ese puzzle, ese complejo laberinto narrativo, elaborado con las *mismas* piezas de las que el cine clásico disponía, regido ahora sin embargo por un perverso y descreído enunciador que lo (se) ofrece como *juego*, ha quedado ya, en ese instante, fuera de la *lógica* del modelo[216].

Las *piezas* —no dejamos de referimos a ello— se agrandan, se descolocan, se desmembran, descubriéndose en su ser formal y fragmentario. Veamos, todavía, algunos ejemplos, Con frecuencia se ha señalado el reiterado recurso de Hitchcock a desmesurados planos generales en picado (por ejemplo, Scottie huyendo de la misión de San Juan Bautista tras el suicidio de Madeleine en *Vertigo*). Fuera de la concepción clásica del espacio diegético —de la escala de la mirada humana—, dichos planos, a la vez que connotan la fragilidad del personaje —convertido en mera figura—, no dejan de hacer referencia al caos que sobre el relato se cierne *suspendido* y cuyos hilos sólo controla un sujeto de la enunciación, auténtico demiurgo de la ficción[217].

Pero si hay un caso en el que el dispositivo empleado adquiere radical protagonismo es cuando, tras esa *conceptualización* de la muerte a la que ya hicimos referencia, la violencia física (el crimen, el desgarramiento y la brutal mutilación del cuerpo) irrumpe cerrando el *trayecto*, bloqueando el relato, que habrá de abrirse, entonces, por alguna otra vía que el laberinto (narrativo) ofrezca. En tales secuencias (el asesinato en la ducha en *Psycho*, las tijeras en *Dial M for Murder*, o la violación en *Frenzy*), Hitchcock despliega una planificación extremadamente fragmentada, no articulada en punto de vista, que, a través de audaces y diversas elaboraciones, como vimos, buscará «hacer violencia» también *en la puesta en escena*[218]. Esta intensificadora «sobre-planificación»[219] hitchcockiana ha sido ya tan

pormenorizadamente analizada, en especial en el caso de *Psycho*[220], pero también en el de *Frenzy*[221], que no volveremos sobre ello. Sí nos interesa, sin embargo, señalar el decisivo lugar que el film de 1960 ocupa como límite y superación de la representación *clásica* de la muerte, de la violencia corporal, que había obtenido «un lugar adecuado, aunque forzosamente inestable, fuera de campo»[222] y, en relación con ello, como aldabonazo fundador del goce de la mostración del descuartizamiento del cuerpo y del cadáver como *materia*[223] que caracterizará al moderno cine de terror.

Todo ocurre ante la cámara. El deseable cuerpo de Marion Crane —con quien la enunciación nos ha obligado a compartir la acción a través de la utilización del punto de vista subjetivo, pero a la que (por medio de) otro ojo ha (hemos) mirado luego desnudarse tras el agujero de la pared— es atrozmente atacado por sorpresa. Pero la crueldad extrema del fragmento no deriva sólo de las feroces e inesperadas cuchilladas que se nos ofrecen en primerísimos planos, sino de la *violencia del montaje mismo*, que reproduce, en su cortante articulación formal, una precaria *metáfora del despedazamiento*. Sánchez-Biosca lo ha señalado con pertinencia:

> … ese cuerpo que es despedazado (gozado) en primer plano, también aparece resaltado, acuchillado, a su vez por la operación del montaje. En otras palabras, el montaje, al cortar en el registro de la enunciación lo que está siendo cortado en el universo representado, realza, subraya, pero también construye una precaria metáfora que nos preserva de lo real del corte. Con todo, la posición de la representación es extrema, pues la violencia mencionada ya no se separa de la acción ni la omite ni se limita a sugerirla: la muestra en su plenitud[224].

En definitiva, si todo ocurre para nuestros ojos —o si, incluso, son estos mismos los que trocean imaginariamente el cuerpo femenino[225]—, abriendo la senda del cine de terror posterior, todavía el montaje dramatiza, *espectaculariza el objeto*, «y, por esa misma razón, lo sustrae de la percepción de lo real»[226]. Aún aquí, entonces, descubre la escritura hitchcockiana su ser manierista, pero —retomando el hilo de nuestro discurso— el montaje analítico ha trascendido ya su función clásica al llegar a equipararse, por medio del *shock* visual, el desgarramiento del cuerpo en el universo representado y el operado, en el relato y la transparencia clásicas, por el dispositivo formal puesto en juego por la enunciación. Nos encontramos, entonces, ante un régimen escópico bien diferente del que regía en el modelo.

Y aunque Hitchcock buscará siempre algún recurso formal que precariamente vele, convirtiéndola en espectáculo, la muerte y el cadáver, el ojo no podrá ya apartarse de esa *muestra radical* que, como señaló González Requena, se halla totalmente fuera de la economía del terror en el relato clásico. La fugaz sucesión de tres planos de punto de vista, con *raccord* en el eje, ante las cuencas vacías del granjero en la célebre secuencia de *The Birds* es un buen ejemplo aquí. Si los *flashes* nos hacen reparar en un calculado trabajo formal, no hay ya simbolización posible: lo real —lo siniestro, el horror del cuerpo despedazado— emerge brutalmente y *salta* al

primer plano. La mirada, convertida en tema, no se contenta ya con confinarse a los límites que el relato clásico le otorgara. En su insistente utilización de los recursos empleados, en la inaudita búsqueda de un más allá en su explotación formal, la imagen clásica ha sido definitivamente agredida en su lógica funcional, y aquello que en el modelo clásico apuntaba sin mostrarse —aquello con lo que el héroe había de enfrentarse pero que no era dado a ver al espectador—, surge ahora, intolerable, en el espacio mismo del horror. Es, superado incluso el manierismo, el lugar de la vanguardia y de las escrituras posclásicas. Pero dicho experimentalismo —en extremo visible y desasosegante para una mirada acostumbrada a las mullidas transiciones *clásicas* entre plano y plano— fluctuará siempre entre la justificación y la ruptura. Justificación en el sentido de que, manejando con sabiduría un pacto implícito con el modelo, Hitchcock fuerza sus convenciones *desde la convicción —narrativa o dramática— de la necesidad de (o, mejor, de la posibilidad de hacer visible como necesario) un momento de crisis*. Tomemos otro ejemplo de *The Birds*: los cinco planos de Melanie Daniels mirando horrorizada por la ventana del restaurante de Bodega Bay, poco antes de la explosión de la gasolinera. Como tan brillantemente analizaron Bordwell y Thompson[227], el montaje extrae el máximo partido tanto de contrastes cromáticos como de los no menos marcados contrastes gráficos de dirección y movimiento (los planos subjetivos de punto de vista de Melanie con las llamas y la cámara moviéndose) y éxtasis (el rostro congelado, *fotográfico* de Melanie, eludiendo su movimiento de giro y rompiendo la lógica del *raccord*). El temor y la impotencia de ella (y los nuestros) son puestos en escena con indiscutible audacia formal, pero no dejan de referirse a un momento de peligro extremo, previo a un desenlace fatal, lo que haría (precariamente) comprensible tan inaudito despliegue formal.

Parece lógico que este hipertrófico régimen escópico, que condiciona incluso la elaboración del guión —ya que casi llega a tratarse ahora, invirtiendo la norma, de dotar a las imágenes de un (precario) encadenamiento narrativo, de *una historia*—, haga tambalearse también lo pilares causales sobre los que se asentara la narración clásica, a cuyos principios ya nos hemos referido. Así, por ejemplo, cuando Bordwell señala la discordancia producida en algunos films *clásicos* entre procedimientos causales y final feliz, *Suspicion* y *The Wrong Man* figuran entre los ejemplos destacados[228]. Y es que en el sistema hitchcockiano, en el interior de esa *crisis de la percepción*, las relaciones generadas por la(s) mirada(s) de los personajes y del enunciador (el deseo, la sospecha, el angustioso *anuncio* de la muerte) zarandean sin compasión tanto el orden diegético del mundo enunciado como la causalidad y la *lógica* espacio-temporal del mundo de la enunciación.

Si pareciese que Hitchcock recurre todavía a las formas más emblemáticas de la narración —la travesía, la búsqueda, el trayecto del héroe[229]—, ello es también un *Mac Guffin*. El azar rige en un mundo sin centro, y el *laberinto* sustituye a la linealidad. La sospecha se activa como *cifra* del mundo y el *suspense* como método

narrativo y, valga la expresión, *filosófico*: «Para Hitchcock —escribió Cabrera Infante— todo es misterio y la vida diaria —el ajetreado mundo moderno— esconde tantos arcanos como el mundo gótico»[230]. El personaje —una figura más de un mecanismo narrativo sólo guiado por ese *ojo enunciativo* que teje las relaciones, volviendo verosímil lo inverosímil—, corriente, cotidiano (el sumiso Balestrero en *The Wrong Man*, el irresponsable publicista Roger Thornhill en *North by Northwest*, la frívola Melanie Daniels en *The Birds*) desconoce las *reglas* de un mundo de sospecha y de muerte y se ve, así, maltratado y zarandeado, traído y llevado una y otra vez por desconocidos y caprichosos impulsos; enfrentado, sin salvaguarda alguna, a un impredecible destino. El orden aparente se desvanece y el caos, lo inexplicable, reina en la ficción. El final feliz, cuando existe, conmueve más que tranquiliza en su devastadora ironía: sólo el azar, otra vez, ha podido devolver finalmente al personaje a la normalidad de forma tan inverosímil como antes lo *extrajo* de ella. Pero esa normalidad ha sido salvajemente cuestionada y la precariedad y vulnerabilidad de sus bases mostrada con descreída ironía[231].

Laceramiento del texto, intrusiones y malabarismos enunciativos, azar y *Mac Guffin* frente a orden y causalidad, *inmotivados* finales felices, abruptos (y hasta falsos) *flash-backs* transformadores del sentido del film, líneas narrativas abiertas o sólo muy débilmente clausuradas… Parece lógico que —pese a que no llegue a consumarse una ruptura— la narración clásica experimente también una crisis definitiva. Es precisamente debido a lo que ocurre en el terreno visual, que las estructuras narrativas no pueden dejar de resentirse.

Como ha sido reiteradamente señalado, Hitchcock *explota* todos los recursos que el cine clásico pone a su alcance para elaborar sus estrategias narrativas (el constante juego de información sustraída o suministrada a los personajes y al espectador para provocar, según los casos, suspense o sorpresa; los procesos de identificación; las divergencias entre localización y articulación del punto de vista visual). Éstas han de sufrir, sin duda, las consecuencias de ese *exceso de elaboración*.

Tomemos de nuevo como ejemplo la intensificación del punto de vista visual (multiplicando hasta el límite los procesos de identificación personaje-espectador), característica, como vimos, de algunos de los más relevantes textos hitchcockianos. Si se exacerba el proceso hasta el punto que lo que el personaje/espectador contempla(n) no es sino el resultado de una representación oculta y engañosa, construida para su mirada a modo de *trompe-l'oeil*[232], y a continuación se hace desaparecer a dicho personaje —el supuesto *protagonista*, caracterizado en el modelo clásico como psicológicamente definido y encaminado a una meta (Marion Crane en *Psycho*, Madeleine en *Vertigo*)—, la mirada del espectador se ve bruscamente seccionada[233] en sus asideros causales, descentrada, sin guía en el interior del relato que pueda sugerirle ya unidad ni identidad.

Sin ir tan lejos, las frecuentes divergencias entre punto de vista visual y saber narrativo (como cuando, en el último tercio de *Vertigo*, compartimos *la delirante*

mirada de Scottie y el *saber* de Judy Barton) o los bruscos desplazamientos de punto de vista (vemos con Norman Bates el cuerpo desnudo de Marion, cuyo punto de vista habíamos compartido desde el comienzo del relato) provocan en el espectador, al compartir puntos de vista antagónicos, un *azoramiento esquizoide* sobre el que ya llamara la atención Robin Wood, señalando cómo esa *manipulación de identificaciones* hace del texto un continuo *shock ético* para el espectador, cuya mirada —nunca pasiva ni irresponsable— se ve dolorosamente escindida entre lo cultural y lo pulsional.

Hitchcock consuma y lleva al límite, como señaló Gilles Deleuze, la imagen-movimiento, porque su cine, aún ligado a la acción, se sitúa a las puertas de esa situación óptica y sonora pura que permitiría captar «algo intolerable, insoportable. No un hecho brutal en tanto que agresión nerviosa… (sino) algo excesivamente poderoso, o excesivamente injusto, pero a veces también excesivamente bello y que entonces desborda nuestra capacidad sensoriomotriz». Y no deja el autor de observar, al mismo tiempo, cómo ya el romanticismo inglés se proponía esa finalidad de captar lo insoportable, lo intolerable, «el imperio de la miseria, y con ello hacerse visionario, hacer de la visión pura un medio de conocimiento y acción»[234]. Cuando ese tipo de situaciones ópticas y sonoras puras no se prolonguen ni sean inducidas por una acción —con la irrupción, en fin, de las escrituras modernas— se cumplirá, recurriendo otra vez a las palabras de Deleuze, «el presentimiento de Hitchcock: una conciencia cámara que ya no se definiría por los movimientos que es capaz de seguir o de cumplir, sino por las relaciones mentales en las que es capaz de entrar»[235].

Impactante imagen de *Psicosis* (1960)

UN EJEMPLO ANALÍTICO: LA SECUENCIA DE ERNIE'S EN *VERTIGO* O EL DELIRIO DE LA MIRADA

Vertigo, película mítica, obra maestra del maestro Hitchcock, feliz reformulación contemporánea de las leyendas clásicas del amor pasión… Poco importa, aun si es verdad, que esto sea así. Nos interesa sobre todo referirnos a uno de los ejercicios de escritura fílmica más fascinantes del final del clasicismo; a un texto, por ello, de extremadamente compleja historización[236].

Realizado en 1958, su tejido significante abruma por el rigor formal de su concepción y por la extraña y casi asfixiante perfección de un trabajo de puesta en escena a la vez causa y resultado de su inagotable riqueza semántica. En un clásico estudio del film —excelente pese a su carácter intuitivo— Robin Wood observaba cómo la densidad de *Vertigo*, su unidad formal y temática, hacían casi imposible una segmentación[237]. Paradójicamente son estas mismas características las que permiten, elegida casi al azar una secuencia, que el análisis pueda servirnos para aproximarnos —en lo posible— a su complejidad textual.

Hemos escogido un breve fragmento (apenas un minuto treinta y cinco segundos), la aparición de Madelene (Kim Novak) en el restaurante Ernie's, que es, por lo dicho y como cualquier otro, fundamental: Scottie (James Stewart), tras haber accedido a vigilar a la extraña mujer de su amigo Gavin Elster (Tom Helmore), acude a Ernie's, donde cena la pareja, con el fin de conocerla y poder iniciar su investigación.

Découpage de la secuencia:

1. Plano general (PG). Exterior del restaurante. *Travelling* de acercamiento hacia la fachada.

2. Fundido encadenado. Plano medio (PM) de Scottie, sentado en la barra. La cámara lo abandona y, en *travelling* de avance entre las mesas del local, termina por situarse (plano de conjunto, PC) ante la que ocupan Madeleine Elster y su marido.

3. PM de Scottie.

4. PG (de punto de vista de Scottie). Madeleine y Elster sentados en la mesa.

5. Como 3.

6. Como 4. Elster ayuda a su esposa a levantarse.

7. PM de Scottie, más corto.

8. Como 4, como 6. Madeleine camina hacia la salida. Cuando atraviesa el marco de la puerta, la cámara la sigue en panorámica hacia la derecha hasta encuadrarla en primer plano (PP), de perfil.

9. PP de Scottie, de perfil.

10. Como final de 8. Madeleine gira la cabeza hacia la derecha.

11. Como 9. Scottie la gira en sentido contrario.

12. Como 10. Madeleine continúa andando y abandona el encuadre por la derecha.

13. PP de Scottie, ahora de perfil izquierdo.

14. PG de la entrada del primer piso del local. El matrimonio abandona el restaurante, saliendo por la izquierda del encuadre.

15. Como 13.

Tras un fundido encadenado con el plano final de la secuencia anterior (el diálogo de Elster y Scottie en el despacho de aquél, donde la puesta en escena permitía intuir el siniestro dominio de Elster sobre su amigo, así como la atracción de éste por el pasado, la muerte y la locura[238]), el exterior de un restaurante, de noche. El primer *travelling* de acercamiento, hacia la fachada. El estilo arquitectónico del edificio, la decoración, las puertas de vidriera, relacionan el local con el viejo San Francisco del que Elster había hablado con nostalgia —y que tan profusamente evocaban los cuadros en las paredes de su despacho—. A la izquierda, en la placa dorada con la denominación *Ernie's*, reflejos de gente que no aparecen en el encuadre se suceden: extraña integración del fuera de campo, casi espectral. Ningún personaje diegético al que poder asignar ese movimiento de la cámara; es, claramente, una marca enunciativa. Sin embargo, la organización visual del film a partir del punto de vista de Scottie —desde la misma secuencia inaugural en los tejados[239]—, así como el estar dicho *travelling* situado entre dos planos del protagonista (el último de la secuencia anterior, que encadena con éste, y el siguiente en la barra del local, otra vez

tras fundido encadenado), permiten de alguna forma leerlo como ligado a su mirada: el sueño comienza, para él y para el espectador, y la película adquirirá una sosegada textura onírica[240].

Ya en el interior del restaurante (plano 2). Sentado en la barra, la mirada de Scottie busca ansiosamente. Una panorámica hacia la izquierda y un *travelling* oblicuo de retroceso hacen que la cámara abandone a Scottie y encuadre, en PG, el lujoso comedor (paredes tapizadas en rojo fuego, doradas lámparas de araña, figurantes vestidos de gala); por un momento, un cuadro rodeado de flores se sitúa en el centro de la pantalla y parece un posible punto de atención —otro cuadro y otras flores serán destacados elementos simbólicos a lo largo del film— pero, de inmediato, la figura de espaldas de Madeleine aparece al fondo, por la izquierda del encuadre. Súbitamente el sonido ambiente diegético disminuye y comienza, acompañado del inicio del tema musical de Madeleine, un lento, ritualizado y sinuoso *travelling* —la primera aparición de la curva en el film— entre las mesas hasta que se observa con claridad la *pose* de la mujer: inmóvil, la espalda desnuda, el hombro izquierdo ligeramente adelantado, su cabello rubio formando un elegante moño en espiral.

Dicho movimiento de cámara —que, otra vez sin corresponderse objetivamente con el punto de vista de Scottie puede imputársele como sujeto que lo sustenta[241]— encierra una asombrosa productividad significante: supone, de hecho, el instante mismo del inicio de la pasión. Como tan agudamente señaló Amengual, ese lento rodeo que su mirada se impone muestra el mágico momento en que el deseo de llegar al fin lucha con el temor de ir demasiado rápido, con la angustia de perderse; es «la retracción deslumbrada marcada por el héroe delante de la fuerza de esa atracción, a la cual él cede ya»[242]. Dialéctica de lo cercano y lo lejano: la forma misma de la pasión. La melodía de Herrmann, al coincidir su inicio exactamente con el del *travetting*, queda así unida —y lo estará durante todo el film— a la propia visión de Scottie[243].

Scottie (plano 3) *víctima* de la fascinación. Su *shock* es irreversible. Comienza ahora un juego de planos (hasta el plano 8) entre lo que Scottie ve y él mismo mirando (estructura ABABA, ahora más ortodoxa, ya que los planos de punto de vista siguientes se corresponderán fielmente con el origen de la visión). La música envuelve dicha estructura visual e intensifica el sentido —o el sinsentido: es, de hecho, el inicio del delirio.

En el plano 4, una elaboradísima composición hace que Madeleine aparezca doblemente reencuadrada por la estructura adintelada que da acceso al comedor —a través de la que él está viendo— y, al fondo, por una especie de vitrina antigua decorada con platos y jarrones. El efecto es de gran intensidad. El aspecto inmóvil y *artístico* de esa imagen femenina se acrecienta para el ojo de Scottie, que parece haber hallado un centro donde fijar su mirada, perdida en el vértigo. Madeleine *es* su abismo.

Los dos planos siguientes repiten idéntica estructura. Scottie mira asombrado, atraído y temeroso. Elster (plano 6) —personaje clave, porque es él, en última instancia, quien organiza toda esta escenografía romántica a través de la que Madeleine se presta, como *obra de arte*, a la visión vertiginosa de Scottie—, el único que da vida a su creación[244], ayuda a su esposa a levantarse. Persiste la utilización del doble reencuadre. El rojo de los tapices impregna con fuerza la composición cromática.

Con el plano medio corto de Scottie (plano 7) comienza una progresiva reducción de la escala que alcanzará su clímax coincidiendo con la culminación dramática de la secuencia. El protagonista parece no soportar ya una visión tan cercana y, dubitativo, gira hacia la barra. El terror y la atracción simultáneos que le produce su mirada liga a Madeleine con la sensación del vértigo de la que ya fuimos testigos en el prólogo en los tejados y en el apartamento de Midge (Barbara Bel Geddes). Scottie mueve nerviosamente sus ojos a izquierda y derecha. No hay gran distancia, después de todo, con ese enrojecido ojo siniestro de los créditos de Saul Bass.

Madeleine, totalmente reencuadrada por la puerta de acceso, avanza de frente, hacia la salida en dirección a la barra del bar. Con su aura de misterio, parece flotar por el encuadre, sin mostrar nunca sus pies. El rostro refleja también una sensación etérea, ida, una mirada carente de centro. Elster va detrás de ella, pero se detiene a hablar con el camarero. Cuando atraviesa el encuadre, la cámara la sigue lentamente en panorámica hacia la derecha hasta encuadrarla en primer plano. Entonces, el fondo rojo, difuminado y algo oscurecido, se ilumina súbitamente creando otra composición fuertemente pictórica. En el efecto, onírico e irreal, desempeña un papel determinante el uso del color: un fondo rojo, encendido, pasional, y el verde de su chal, el verde *frío* del pasado[245] —así, no es de extrañar que sea este primer plano de Madeleine el que Scottie relacione mentalmente con el retrato de Carlota Valdés expuesto en el Museo del Palacio de la Legión de Honor.

Es éste el instante central de la secuencia. Al primer plano de Madeleine sigue otro de Scottie, también de perfil derecho. La reducción temporal y escalar de los planos (de planos de conjunto y medios a primeros planos), que señala el cenit dramático del fragmento, se corresponde rigurosamente con la máxima intensidad musical, produciéndose una «densificación melódica e instrumental»[246] que va a coincidir con el sutilísimo juego de primeros planos que viene a continuación.

El inicio del plano 10 recupera el encuadre con el que finalizaba el 8. Madeleine cierra suavemente los ojos y gira la cabeza hacia la derecha. Se observa ahora con claridad su moño en espiral, auténtico *leit-motiv* simbólico del film desde los mismos títulos de crédito[247]. En un brevísimo contraplano (plano 11), Scottie gira la cabeza en sentido contrario, hacia la izquierda, y sus miradas se cruzan un instante dibujando así la figura del *doble sol* —un juego entre dos curvas unidas en su divergencia que, utilizado en múltiples variantes, constituye sin duda uno de los más hermosos y sutiles rasgos de la escritura fílmica hitchcockiana en el texto *Vertigo*— que

Amengual calificó como la expresión cinematográfica de un movimiento del alma[248]: alejamiento y lejanía en una sola composición.

Madeleine completa el gesto girando totalmente su cabeza hacia la derecha. Después, al entrar el marido en el encuadre —sugiriendo de nuevo, premonitoriamente, el papel de Elster como *metteur en scène*— ella mira de nuevo al frente y comienza a caminar hasta abandonar el encuadre como una visión. La música, que ha alcanzado ya su clímax dinámico y de tesitura, diluye también su fuerza mientras la mujer desaparece.

Scottie observa asombrado cómo se le escapa esa imagen fascinante (plano 13). La enunciación ha movilizado todos los recursos —incluida la música— para hacer comprensible el impacto emocional que ha provocado en el hombre. Es, en efecto, el Ideal, lo Inalcanzable, lo Infinito; es, por ello y sobre todo, el Objeto de Deseo, la *Imago* Fascinante —ese brillo capaz de concentrar en él toda la luz, de suprimir en su favor todas las otras imágenes visibles[249]— a la que se aterra obsesivamente esa visión de Scottie «perdida para las “ilusiones del día”»[250].

Un plano general con profundidad de campo (plano 14, de punto de vista de Scottie) muestra la entrada al primer piso de Ernie’s un instante antes de que la pareja lo abandone. Nuevamente el rojo de los tapices, junto con los antiguos relojes, cuadros y lámparas, producen esa sensación de sueño romántico, de detención del tiempo real que, pausadamente, irá apoderándose del protagonista —y del conjunto del film—. Scottie aún tiene tiempo de ver, apenas un segundo antes de que desaparezca por la izquierda del encuadre, la imagen de Madeleine reflejada en un espejo, encuadrada por él —será este el primero de los múltiples espejos que pueblan las imágenes de *Vertigo*, dispuestos en lugares estratégicos para, desdoblando y fragmentando la imagen, producir en el espectador la formación, premonitoria pero eficacísima, de una referencia simbólica inconsciente acerca del carácter fraudulento de Madeleine[251].

Mirada. Pictorización. Conceptos de los que el análisis que ahora concluimos ha mostrado reiterada necesidad, nos servirán también, por ello, para señalar algunos de los aspectos más significativos del texto que nos ocupa.

Toda la secuencia —lo hemos apuntado— está organizada a partir del punto de vista del protagonista masculino, a cuya mirada, en última instancia, se podían asignar algunos planos que objetivamente no respondían a su campo de visión. Si en ocasiones (los planos 4 y 6 en especial) un elaborado trabajo de montaje en el interior del plano proponía a la lectura un complejo entramado de elementos metafóricos —efectos lumínicos, cromáticos, de reencuadre—, en otras (y el *travelling* descrito en el interior del restaurante podría considerarse paradigmático) esto se combina con otras modalidades de montaje —plano/contraplano, movimientos de cámara— de tal forma que, en todos los casos, el sujeto de la enunciación busca hacer *comprensibles* para el espectador sensaciones que *sólo la interiorización de lo que Scottie ve* podría justificar.

Retornemos, brevemente, al *travelling* citado: un complejo movimiento de cámara calificado, en sí mismo, como «uno de los más delirantes (…) de todo el cine de Hitchcock»[252] y que encierra, como veíamos, una asombrosa productividad significante. Pero ¿por qué delirante? ¿Qué hace particularmente atractiva, extraña, fascinante, esa aproximación de la cámara?

Sorprende sobremanera, en principio, la solución de montaje adoptada a la hora de dar forma a esa mirada delirante. No es ahora momento de volver a referirnos a un sistema de montaje tan rico e históricamente complejo como el que desarrolló el modelo clásico de Hollywood. Parece claro, sin embargo, que existen fórmulas más o menos codificadas a la hora de *representar* lo que mira un personaje inmóvil, que únicamente girase sus ojos o su cabeza. Aquí, la mirada de Scottie —sentado en la barra del bar— no se traduce, en el siguiente plano de la ecuación de dos de que se compone el esquema básico de la cámara subjetiva, en una lógica panorámica que nos permita compartirla —o en cualquier otra fórmula posible por medio de *raccord* —, sino en un *travelling* que, dejando los ojos atrás, se aproxima así, mentalmente, hacia esa pieza única, inalcanzable, objeto de las pasiones más enfermizas.

Francesco Casetti no deja de observar algo similar cuando analiza el papel que la secuencia inaugural de *Él* (1952, Luis Buñuel) —film con el que *Vertigo* tiene más de un punto de contacto, no sólo, aunque sobre todo, por tratarse de dos textos que analizan una mirada fascinada ante su objeto de deseo, sino también en el sentido de subvertir desde dentro los mecanismos narrativos y de puesta en escena del modelo institucional en el que ambos están inmersos, y tratándose además de géneros tan sólidamente codificados— asignaba a su espectador ideal[253]. En plena celebración del lavatorio de pies, durante los oficios católicos de Semana Santa, el plano 18 nos muestra al protagonista, Francisco, mirando, seguido del primer plano (subjetivo) del sacerdote besando los pies de los niños —esquema binario ABAB. De nuevo primer plano de Francisco (plano 20) que, girando la cabeza, se apresta a una nueva observación: un *travelling* (plano 21) a ras de suelo va mostrando los pies calzados de los fieles sentados en el primer banco del templo. Cuando ve unos elegantes zapatos femeninos de tacón, la cámara —la mirada— parece hacer caso omiso, pero, de inmediato, retrocede sobre sus pasos —cambiando la dirección del aparato, ahora de derecha a izquierda— y, elevándose, termina por encuadrar el rostro de Gloria, la portadora de aquellos zapatos y aquellas piernas. La mirada del personaje ha sido atrapada y todo lo que ha de ocurrir con posterioridad hallará en ella su justificación primera.

Casetti señala lo extraño del uso del *travelling* y la grúa en vez de la lógica panorámica, «casi aclarando —añade— que se trata de materializar un recorrido mental antes que una trayectoria completa». El movimiento de la cámara, también aquí vacilante y obstinado a un tiempo, manifiesta, como en el film hitchcockiano, «la fatiga de una búsqueda y la voluntad de una posesión»[254]. Así, no es simplemente la representación de una mirada y su objeto, sino el resultado de un

trabajo significante empeñado en transmitir la relación mental que un sujeto establece entre su mirada y lo que ve (el Deseo, en definitiva). No nos limitamos —como en el cine clásico sucediera— a mirar con los personajes y a través de ellos, a través de sus miradas, penetrar en un sólido universo diegético, por muy pregnante que éste fuese. Con Hitchcock —y en *Vertigo* los mismos créditos nos hablan de ello— la mirada ya no sólo circula siguiendo con fidelidad las órdenes del relato, sino que —González Requena lo ha precisado—:

> … aun cuando —malabarismo mamerista— el relato mantiene o incluso acrecienta su poder de convicción, la mirada se vuelve, en el plano de la representación, intransitiva, objeto de reflexión: por primera vez —y éste es el gesto inaugural de los cines postclásicos— vemos mirar[255].

Pictorización, decíamos. En efecto, la composición pictórica que de Madeleine —como la Olimpia que se ofrece a la mirada del estudiante en *El hombre de la arena*— nos ofrece la puesta en escena es ideal para comprender el delirio del protagonista-enunciatario —y, por tanto, el del espectador—. Sin duda, el hecho de que esta imagen pictorizada de la mujer pueda contribuir a la comprensión del espectador de la relación que la mente de Scottie establece entre Madeleine y Carlota Valdés ha de ser otra de las más obvias razones narrativas de tal esfuerzo compositivo. Otra, como tan agudamente escribió Trías, es la de ofrecer premonitoriamente —como sucede en tantos otros textos hitchcockianos— la clave del enigma: el carácter fraudulento de la mujer:

> … lo que Scottie ve, el objeto de su visión, es netamente pictórico: es imagen estática, muerta, sin movimiento, imagen sin vida cinematográfica. El ojo de Scottie, en cambio, es el cine mismo andando, en marcha, es la cámara de proyección que persigue la pieza (…) Pero esa persecución le fascina, le petrifica, y le da como fruto un ser estático… Cuando logra apresarla, en la visión, se le vuelve estática, pictórica, como si fuese un cuadro[256].

Ahora bien, ¿qué tipo de referente pictórico habría que situar en el origen de estos cuadros dados a ver a Scottie? Es evidente que, más allá de las a menudo afortunadas conexiones establecidas entre *Vertigo* y determinados mitos clásicos —Orfeo y Eurídice— o leyendas medievales —Tristán e Iseo— e incluso más allá de las posibles vinculaciones con textos señeros de la literatura romántica —el ya citado «El hombre de la arena», pero también *El monje* de Lewis, *Lamia* de Keats o «El retrato oval» de Poe—, determinados significantes puestos en funcionamiento por la enunciación remiten de manera más o menos directa a formulaciones estéticas del movimiento romántico. La música —de innegables raíces en el *Tristán e Isolda* wagneriano— basa su estructura obsesiva y anhelante en cualificadas segregaciones armónicas del romanticismo, tal como, en un magnífico estudio[257], apuntó José Luis Téllez. Pero también se han establecido relaciones entre el tipo de inscripción de Scottie en el abismo pictórico que se muestra ante él y esa suerte de exclusión/inclusión del sujeto-espectador en la representación pictórica del

romanticismo «por medio de una lectura fantómica delos cuadros paisaje»[258], modificando la posición que la escena clásica le asignaba.

Si *Vertigo* tiene como tema mayor *lo siniestro* camina hacia esa categoría estética partiendo de unas referencias pictóricas que no olvidan, en su formulación, la poética inglesa de *lo sublime*:

> Vemos —escribió Giulio Carlo Argán sobre el significado del paisaje y la realidad trascendental de lo sublime—, pero sabemos que lo que vemos no es más que un fragmento de la realidad; pensamos que, antes y después de ese fragmento, es infinita la extensión del espacio y del tiempo, y son poderosas y oscuras las fuerzas cósmicas que producen los fenómenos; saltamos con el pensamiento más allá de lo visto y lo visible, a los dominios del sueño, de la memoria, de la fantasía, de los presagios, de las intuiciones. Lo que vemos pierde todo interés; lo que no vemos, sin embargo, es algo que *se nos impone y nos desasosiega*, pues su infinitud despierta la angustia de nuestra propia finitud[259].

Montaje fotográfico con los personajes de *Vértigo*, en el que aparece Kim Novak a ambos lados de James Stewart

PSYCHO Y EL HITCHCOCK TELEVISIVO

Pese a la hasta hace bien poco escasa atención suscitada por las series televisivas en el interior de la tan extensa literatura crítica dedicada a la obra de Hitchcock, la cuestión encierra un indiscutible interés para el historiador del cine y la televisión: ¿qué papel otorgar, pues, a los telefilms dirigidos por Alfred Hitchcock para sus series televisivas (*Alfred Hitchcock Presents* —1955-1962— y *The Alfred Hitchcock Hour* —1962-1965—, emitidas en sus diversas etapas por CBS y NBC) en el interior de su obra audiovisual?

Porque, como es sabido, mientras el sistema clásico de representación se enturbiaba progresivamente por Ja creciente opacidad de films cada vez más densos, otro *desastre* de mayor envergadura acechaba a la película clásica. Tras unos años conflictivos hasta mediados de los cincuenta, el telefilm iba a dominar las horas punta de unas programaciones televisivas americanas antes ocupadas preferentemente por prestigiosos programas en directo. Telefilms que, resultado del tortuoso acuerdo de los *networks* televisivos y las ahora necesitadas grandes productoras cinematográficas, partían de una simplificación y estandarización de los dispositivos de puesta en escena del cine clásico, entrecruzados —en amplio volumen intertextual— con elementos provenientes de otros medios (especialmente la radio, pero también la misma televisión en directo, el cómic, la publicidad, etc.). Temporalmente constreñido, obligado a dar cabida en su propio cuerpo textual al spot del sponsor que financiaba el producto, realizado con inusual rapidez, el telefilm acabará volviendo imposible —en su radical debilitamiento de la causalidad que regía las estructuras narrativas del film clásico y en su descarnada esquematización visual— la continuidad histórica del modelo fílmico a partir del cual se había formado.

En nuestra opinión, tan intrincada situación —a la postre de irremediables consecuencias para el film de género— encontraba en Hitchcock un casi inmejorable *locus* analítico, ya que, si por un lado y como vimos, los grandes títulos del cineasta en la segunda mitad de la década (*Rear Window, Vertigo, Psycho*) se hallaban a las puertas del cine moderno, por otro, contemporáneamente (y no olvidemos, por ejemplo, que *Vertigo* y *Lamb to the Slaughter* están realizados ambos en 1958), sus telefilms *contribuían* —permítasenos la expresión— a una demoledora esquematizaron y vulgarización de aquel mismo modelo. Virtuosismo y estandarización: Hitchcock parecía tirar, y con todo su peso, de los dos lados de la soga que acabaría por estrangular el film clásico hollywoodiense.

Se trata entonces de acudir al análisis del cuerpo textual de los telefilms dirigidos por Alfred Hitchcock para comprobar qué resultados habría producido en ellos el choque de su exceso estilístico (teniendo en cuenta que el *estilo de Hitchcock* constituía, además, uno de Jos importantes distintivos comerciales del producto) con una estandarización televisiva que le obligaba a reducir al máximo sus

particularidades autorales. ¿Qué iba a quedar de aquella hipercalculada enunciación y de sus formulaciones narrativas en tan reducido y publicitariamente condicionado formato?[260].

Alfred Hitchcock posando

* * *

As for Hitchcock's older and less lavish style, the solution is obvious. It is ideally suited to the strictly confined, claustrophobic world of TV drama. If he would just pitch in himself, he could, thanks to television's vast coverage, curdle half America's blood, give their spines a salutary tingle and raise their hair, right in their own parlors once a week. The medium could use this help.

Newsweek, 1956 [261].

La enorme distancia que separa los telefilms de las películas realizadas por Hitchcock para el cine desde mediados de los años cincuenta, no podía por menos que llamar la atención de la crítica del momento, que veía cómo, mientras *To Catch a Thief* (*Atrapa a un ladrón*, 1955) o *The Man Who Knew Too Much* (*El hombre que sabía demasiado*, 1956) parecían señalar una progresiva *sofisticación* de su estilo, los *shows* televisivos, más *austeros*, recordaban el añorado *Hitchcock de los cuarenta*. Tal afirmación, del todo inexacta por simplificadora y no exenta de *interés* publicitario, muestra claramente, sin embargo, la temprana constatación de las profundas diferencias formales, de puesta en escena, que separan las contemporáneas obras fílmicas y televisivas del realizador[262]. Obviamente no nos referimos aquí a la lógicas divergencias entre un film en Technicolor, de gran presupuesto, con exteriores en Marruecos y todo lo que conlleva la producción Paramount (*The Man Who Knew Too Much*) y un telefilm en blanco y negro, de apenas media hora, rodado en (modestos) interiores de estudio y rodado en dos o tres días, aunque sí a sus repercusiones textuales.

En efecto, una operativa comparación entre ambos medios, intentando profundizar en la persistencia o la transformación del estilo de Hitchcock al verse en la obligación de constreñirse a la pequeña pantalla y a los imperativos financieros y publicitarios del medio, ha de centrarse ineludiblemente no en impresionistas cuestiones *temáticas* —entre las que, cómo no, *los grandes temas hitchcockianos* (falsedad de las apariencias, transferencia de culpa e identidad, relativismo de todo punto de vista, azar y caos…) aparecerán en los telefilms a poco que *se busquen* con ahínco—, sino en los mecanismos de los que el cineasta dispone (y en las limitaciones a las que ha de plegarse) para *poner en forma* un determinado relato televisivo.

La cuestión entraña, como adelantábamos, indudables dosis de complejidad, al coincidir históricamente el progresivo desmembramiento del modelo clásico desde su interior y el asentamiento en televisión de su versión reducida, excesivamente simplificada, pero, en definitiva, no menos demoledora. Además —veíamos—, poco era el interés despertado por el telefilm de Alfred Hitchcock incluso entre sus más destacados especialistas. Mirados de reojo, superficialmente estudiados, la mayor

parte de las aproximaciones hasta ahora publicadas ofrecían no sólo frecuentes inexactitudes, sino flagrantes contradicciones entre unas y otras, reveladoras, a la postre, de la imposibilidad de un análisis apresurado. Así, por ejemplo, Donald Spoto podía referirse a *One More Mile to Go* (1957) como un telefilm «filmado rutinariamente»[263], mientras Melo Ferreira lo calificaba, «en términos visuales», como una de las más altas muestras de suspense de Hitchcock en cualquier medio[264].

En principio, no es difícil constatar como algunas secuencias o fragmentos de los episodios televisivos dirigidos por Hitchcock —especialmente determinados y espectaculares *key shots* (planos-clave)— muestran claramente la cara más superficial del *estilo hitchcockiano*, el alarde técnico, aquí reducido pero *ostentosamente* visible y explotado al máximo, que constituye, como Benet supo ver, un narrativamente *inútil* y en cierta forma *fraudulento* recurso[265], si bien espectacularmente fundamental dado que sobre él, sobre esa *ágil (aunque ahora destintada) Parker* de la que hablara Bazin, se construye, como marca de contrato, buena parte de la particularidad de las series hitchcockianas. No es de extrañar, siendo ello así, que dichos alardes suelan ser utilizados en los fulgurantes arranques característicos del telefilm o en la resolución del emblemático *twist ending*, momentos fundamentales, respectivamente, para el posterior y vertiginoso desarrollo narrativo y para el impacto final del episodio.

Veamos, como inmejorable ejemplo de lo dicho, el arranque de *Incident at a Corner*, telefilm de una hora, protagonizado por Vera Miles y George Peppard, que Hitchcock rueda en 1960 para la serie *Ford Startime*[266]. Un llamativo y elaborado comienzo (3 minutos, 20 segundos) nos muestra el *incidente* inicial —el vigilante de un colegio indica la obligación de detenerse en un stop al automóvil de una directiva del mismo, a lo que ella responde con desdén (llamándole «viejo oficioso», cuya confusión con *vicioso* por parte de algún testigo motivará el conflicto)— desde tres puntos de vista (dos posiciones diferentes en el cruce de carreteras, la tercera en la acera de enfrente), en un único plano en cada ocasión, con movimientos de cámara y zooms siguiendo la acción. Tres letreros sobreimpresionados señalan que se trata, en todos los casos, del mismo suceso. Sin embargo, como el desarrollo posterior del episodio permite comprobar, no existe —como no sea ésta el que *oigamos* tres veces la palabra *oficioso*— justificación alguna para tan espectacular despliegue visual desde el punto de vista de la economía narrativa del episodio, por lo que el inicio se convierte así, textualmente, en inefectivo fuego de artificio hitchcockiano, aunque a la postre responda a las necesidades *contractuales* del producto, del mismo modo que lo hacían las presentaciones o los epílogos, y destinado a integrarse en el telefilm como un engrasado y regulado elemento más, susceptible de proporcionar, en último término, beneficios económicos al sponsor y al *network*.

Se trata, sin duda, de una de las más llamativas huellas textuales, en las series de Alfred Hitchcock, del conflictivo y cambiante periodo histórico que atravesaba el

cine y la televisión americanas a mediados de los años cincuenta: *comprimiendo* ese exceso *manierista* que se contradecía esencialmente con el modelo adoptado por el telefilm, pero ofreciéndolo sin embargo en bien dosificadas píldoras a la manera de los analgésicos anunciados por Bristol-Myers (*sponsor* de la serie), la televisión venderá incluso, si bien desnaturalizado, aquello que iba a hacer de Hitchcock uno de los más decisivos cineastas de la (pre)modernidad. *Mercantil* parodia de sí mismo, entonces, cuya enjundia histórica no puede ser menospreciada, dado el posterior desarrollo del discurso televisivo.

Comparemos ahora el inicio de *Incident at a Corner* con el del ya citado *One More Mile to Go*, con guión de James P. Cavanagh. Aquí el arranque, *técnicamente* más simple, habrá de comprobarse, sin embargo, dotado de mayor complejidad textual. Un nocturno plano general de un bosque, con espesos y desasosegantes árboles en primer término, muestra, al fondo, iluminada en el centro mismo del encuadre, una pequeña y aislada casa. Por medio de un fundido encadenado, nos aproximamos al exterior del cuadriculado ventanal (equivalente a plano de conjunto). Un hombre intenta leer el periódico, sentado a la derecha del encuadre, mientras su mujer, de pie, parece recriminarlo. El sonido del interior *llega* confuso y las palabras, irreconocibles. La cámara, en *travelling* hacia delante, se aproxima hacia la ventana. Uno de los cristales, roto, permite ahora escuchar algo mejor la agria discusión matrimonial y la amenazante actitud femenina. El encuadre, fragmentado por una descentrada cruz formada por los listones de madera, separa espacialmente al hombre y a la mujer. Cuando el protagonista se levanta, la cámara, *curiosa*, se mueve en el exterior, para no perderse nada del creciente conflicto. Una perfecta cruz divide ahora el encuadre, ocupando cada personaje un enfrentado y bien delimitado espacio. La mujer insulta duramente a su cuñada ausente, y la cámara se acerca aún más, situándose casi en el límite mismo del cristal. El fuego de la chimenea, en el extremo inferior derecho, crea variables y lúgubres efecto de iluminación. Aunque los barrotes siguen presentes, atravesando vertical y horizontalmente el lado izquierdo y el inferior del cuadro, Sam (David Wayne) y Martha comparten ahora *cuadrícula*, pero el cortante filo del cristal roto atraviesa violentamente, en diagonal, el rostro femenino. La mujer lo abofetea y él, enfurecido y ya amenazante, la manda callar (plano americano). Sam se aproxima hacia ella y la cámara, todavía en el exterior, se desplaza también, siguiéndolos. Ciego de irá, finalmente, Sam golpea a Martha con el atizador (ella está entonces fuera de campo). Un *raccord* en el movimiento nos lleva, ahora sí, al interior de la casa (primer plano de Sam Jacoby, tras asestar el golpe mortal y viendo cómo su esposa, fuera de campo, cae desplomada).

Vienen a la memoria, es obvio, las oberturas de algunos célebres films hitchcockianos como *Rope* o *Psycho*, donde también la cámara, *intrusiva y autoconsciente*, se aproxima y finalmente penetra, decidida, a través de una ventana, dando así comienzo a la ficción. Si la relación intertextual con la posterior *Psycho* parece fuera de toda duda, no menos nítida se presenta con *Rope*, donde, como aquí,

sólo accedemos al interior de la casa tras consumarse el asesinato. Como bien observaba Coursodon, en ambos casos el inicio está resuelto en un solo plano, pero lo que allí era una *frustración visual* —permanecemos en el exterior de la ventana, y con las persianas bajadas, mientras Philip y Brandon estrangulan al inocente joven, de la misma forma que en *Psycho* llegaremos *demasiado tarde* para asistir al acto sexual— se convierte en *One More Mile to Go en frustración auditiva*, dadas nuestras dificultades para escuchar con claridad lo que terminará por convertirse en irreparable y definitivo enfrentamiento marital[267]. *Limitación*, pues, de la banda sonora —de la posibilidad de *escuchar*— con la que la enunciación parece llamar sabiamente la atención, obligándonos a *mirar*, acerca del inusual esfuerzo visual que el episodio, uno de los menos dialogados y más *visuales* de todos los dirigidos por Hitchcock, habrá de requerir del espectador televisivo.

Con todo, el interés del arranque no proviene exclusivamente de sus fáciles relaciones con determinadas huellas de autor o estilemas del cine de Hitchcock (la *cámara voyeur*, inmiscuyéndose en la vida de los demás), sino, una vez más, del mantenimiento del impacto provocado por un *momento visual* particular surgido de un extremadamente cuidado trabajo gráfico sobre el encuadre que constituye, sin duda, una de las más sólidas bases de su escritura fílmica. Incluso sometido a la inevitable destilación y esquematización de los recursos *lingüísticos* que la televisión llevaba consigo, las secuencias o los planos a los que Hitchcock dedica su férrea labor de *construcción* del guión técnico por medio de elaborados *story-boards* muestran la indiscutible *marca* del autor de *Rear Window*, aunque sin duda suavizada dada la drástica reducción de las posibilidades de trabajar, con su característico *exceso*, sobre aquellos recursos del cine clásico —como los movimientos de cámara comentativos, el punto de vista subjetivo o el *sobremontaje* en ciertas secuencias de gran violencia— que el cineasta llevaría más allá de los límites *permisibles* en sus films contemporáneos.

Ese particular concepto del encuadre hitchcockiano, como vimos, no estaba basado en llamativas espectacularidades, sino, al contrario, en la tensión interna, *economía*, pureza y simplicidad gráfica de sus poderosos trazos. Cuando en 1956 se le preguntaba —en una breve y desconocida pero fundamental entrevista sobre su labor televisiva— acerca de las condiciones del trabajo en televisión, Hitchcock no se mostraba preocupado por las limitaciones económicas en lo que éstas podían afectar a los decorados[268] o al casi inexistente rodaje en exteriores, y ni siquiera parecían causarle quebradero de cabeza alguno los escasos ensayos con los actores:

> Une émission de vingt-quatre minutes doit être tournée en trois jours, parce que les conditions financières ne permettent pas de rester plus longtemps sur un film. Il n'y a qu'une prise de chaque plan. Il est vrai que dans un film normal je ne dépasse pas trois prises parce que je crois de plus en plus à la *qualité de l'imperfection*, pas dans la préparation ni dans le script, mais dans l'interpretation[269].

En definitiva, era la imposibilidad de ese trabajo previo lo que constituía, para él,

la limitación última del film televisivo, viéndose entonces obligado a centrar su interés en determinados planos que aunque si a veces, no siempre coincidían con los de mayor espectacularidad superficial, como permite comprobar, por ejemplo, el análisis de ciertos segmentos de *Revenge* (1955) o *Lamb to the Slaughter* (1958). Es cuando tal *grafismo* reaparece, densificando el encuadre extraordinariamente —y acabamos de verlo en el simple pero magnífico arranque de *One More Mile to Go*—, cuando el estilo de Hitchcock se reconoce también, activado, ahora sí, en sus pilares más profundos.

A ello sin duda se refería Enrico Ghezzi cuando, en su articulo «Buchi, trucchi: il verosimile onirico e la *televisione* di Alfred Hitchcock», señalaba la facilidad con la que las imágenes resultantes de tal *cuadro visual*, cuya *poderosa* forma es más difícil de olvidar que su contenido ficcional, se *mantenían* en la televisión sin aparente dificultad. Hitchcock lograba así ser *un cineasta de la televisión o «hasta en» la televisión*:

> E il vero paradosso hitchcockiano sta qui, nella elasticità con cui una pratica raffinatissima di autore/Dio si sposta senza problemi dal cinema alla televisione, con un medesimo «controllo» e utilizzando quasi generalmente le stesse troupes e gli stessi collaboratori tecnici. Il formato stesso dei film di Hitchcock è sempre quello «medio», classico, il più simile a quello televisivo (…). La leggendaria accuratezza dell'immagine hitchcockiana è si assolutamente «speciale» e personale, ma è quantitativamente nell'ordine della cura del cinema medio o televisivo, nell'ordine della necessità tecnica del medio prodotto di cartoon televisivo, nell'ordine dei tirannici tempi di produzione TV[270].

En definitiva, la hiperdeterminada forma hitchcockiana podía ajustarse a los limitados medios de la temprana televisión americana gracias a la constante búsqueda de esa *calidad de la imperfección* que lo había llevado a la producción de un *artificio formal* basado no en una excelsa fotografía ni en complejos *trucos* o efectos especiales, sino en el económico ensamblaje de las condiciones técnicas disponibles, controlables *artesanalmente* en cada pequeña particularidad y de un modo muy preciso, articulando la ficción por medio de la *puesta en serie* de esos detallados y gráficos *segmentos irreales*[271].

Claro que, dadas las condiciones del medio, tal mantenimiento del poder gráfico del encuadre no sólo iba a ser esporádico, sino también irregular, lógica e irremisiblemente debilitado. Pero ello, como el propio Hitchcock dejaba claro en las declaraciones antes reproducidas y pareció empeñado en demostrar con *Psycho* («¿puedo hacer un largometraje en las mismas condiciones que un film de televisión?», era el reto que planteaba orgulloso y desafiante a François Truffaut[272]), poco tenía que ver, en su caso, con la rapidez de los rodajes, la limitación de los presupuestos o la *escasa brillantez* de los técnicos televisivos.

Como es sabido, cuando a mediados de 1959 Hitchcock decidió rodar *Psycho* —a partir de la novela de Robert Bloch, algunas de cuyas historias ya habían sido adaptadas para la serie— y tras la negativa acogida al *atípico y oscuro* proyecto por parte de los directivos de Paramount, el director propuso financiarlo él mismo por

medio de Shamley Productions, realizando el film en blanco y negro y con la rapidez, el equipo técnico y los modestos medios de *Alfred Hitchcock Presents*. Ello suponía un sustancial abaratamiento de los costes, lo que convenció finalmente a Paramount para aceptar distribuir el film, pese a la poca confianza que les inspiraba. Como recordaba Hilton A. Green, ayudante de dirección de *Psycho* (y de buena parte de sus episodios televisivos):

> *North by Northwest* having been a rather expensive film for its day, he wanted to prove a quality movie without spending a lot of money to do it. So he thought of his television crew because we were accustomed to shorter schedules[273].

Era el momento de llevar definitivamente a la práctica su idea de la *calidad de la imperfección*: prepararía el film con la misma escrupulosidad y cuidado que su más caro y sofisticado largometraje, para rodarlo luego, con extrema celeridad y ajustándose económicamente al apretado presupuesto, «like an expansed episode of his TV series»[274]. Aunque el montaje seguía a cargo del inamovible George Tomasini y, por supuesto, la partitura musical fue encargada a Bernard Herrmann (uno de los músicos de la serie, por otra parte), el film iba a rodarse en apenas unas semanas (de finales de noviembre de 1959 a principios de enero del año siguiente) en los televisivos estudios Revue, con los técnicos de *Alfred Hitchcock Presents*, Hilton A. Green como ayudante de realización y John L. Russell, en el que confiaba plenamente, como director de fotografía[275].

Por eso, por paradójico que parezca a primera vista, *Psycho* es a la vez uno de los más *experimentales* y modernos films de Hitchcock —y también entonces, en su *hipertrofia visual*, de los más alejados de la estandarización televisiva— y el más cercano también a sus episodios para la pequeña pantalla, con los que presenta indiscutibles concomitancias. Y es que, más allá de las específicas relaciones intertextuales entre *Psycho* y algún *show* concreto como *Lamb to the Slaughter* o *One More Mile to Go*, todos los telefilms pueden vincularse directamente con la película de 1960. Y no sólo *externamente*, dado el reducido presupuesto y corto calendario de rodaje, el equipo técnico o la fotografía en blanco y negro, sino también, desde un *primer* punto de vista formal, por una narración basada en un sorpresivo *twist ending*, por las pocas localizaciones, casi todas interiores, y, especialmente, por el predominio del primer plano sobre los planos largos y generales. En definitiva, un *look* cerrado y opresivo que hace pensar de alguna forma, aunque inevitablemente, en la televisión y que explica, por ejemplo, que algunas de sus menos elaboradas secuencias de transición hayan podido ser despectivamente comparadas por Robin Wood con «one of the less distinguished of Hitchcock TV shows»[276], pero también que la película obtenga de dicha *fórmula televisiva* algunas de sus más excepcionales virtudes, como señalaba G. D. Phillips:

> Given the economy —in every sense of the word— with which *Pyscho* was made, the finished film has a

stark simplicity that brings the best of his telefilms very much to mind[277].

Sin embargo, la distancia que separa su construcción discursiva es abismal a pesar de todo, tanto en lo que se refiere a la puesta en forma de tales recursos —por similares que éstos sean a primera vista— y a su espesor significante como en lo que atañe al *lugar* en el que el texto posiciona a su espectador.

Así, y como un análisis detenido de la cabecera del programa y de las presentaciones y epílogos de Hitchcock permite comprobar, *la impresión de realidad* del telefilm hitchcockiano quedaba *irónicamente acolchada* por la presencia *exterior* del presentador e introductor del programa. Aun en el caso de episodios elaborados con un cuidado formal muy por encima de la media de la serie, en nada modifica ello la decisiva función distanciadora, mitigadora de la crueldad, de su *constante* presencia, de su directa conversación con un público que, como él, se situaba fuera del opresivo mundo de la diégesis[278].

Es cierto que la ostentosa enunciación hitchcockiana suponía ya, en los maduros films del Hitchcock de los años cincuenta y sesenta, la más que incipiente presencia (incluso física) de un autor *demiurgo* que golpeaba —y a veces brutalmente— el transparente cristal de la ficción clásica. No menos lo es, no obstante, que dicho laceramiento del texto se apoyaba en un pacto de límites infranqueables: el mantenimiento del fascinante poder de la narración y de los procesos de identificación, por mucho que éstos se excediesen casi siempre demasiado visiblemente en sus cometidos. En el telefilm, esa presencia narrativa de la enunciación, aquellas «blatant narrational intrusions freely comment on the action» de las que hablaba Bordwell[279], son sustituidas por ese *autoritario dedo* que, incluso desde el mismo decorado pero *fuera y por encima* de la diégesis, ponía en marcha el relato. Así pues, la transgresión que el uso *excesivo* de determinados dispositivos *clásicos* —y especialmente, insistimos, la subjetividad óptica y los *comentarios* del narrador— adquiría en la escritura fílmica de Hitchcock, esa visibilidad del recurso mismo que acababa por contravenir su codificada función en el modelo, no tiene cabida en una esquemática y *suavizada* versión televisiva —Hitchcock, el *showman* demiurgo, dotado (aparente y popularmente) de *absoluto* poder creativo—, que había de contentarse con un irónico pero a la postre irrelevante juego de chanzas y complicidades con el *sponsor* y el espectador desde el exterior de un texto que no deja nunca de estar «supeditado a las estrategias enunciativas características del medio»[280], condicionadas esencialmente por la necesidad última de servir de cobertura al *spot* publicitario que financia el producto.

De tal forma que —y aquí es adonde queríamos volver— si *Psycho* se presenta como un film incomparablemente más *gráfico* e intenso que cualquiera de los episodios de *Alfred Hitchcock Presents* no es sólo —aunque desde luego sí también — por la extrema y calculada precisión de unos magistrales encuadres elaborados con los casi *científicos* ritmos gráficos del *story-board* hitchcockiano, del todo imposible,

en términos generales, en ese coartante *theatre photographié*[281] televisivo, sino también, y sobre todo, porque no existe ni puede existir en éste la labor de *montaje/puesta en escena* —entendido aquí como lugar de enunciación— que *tejía*, como en un tapiz interminable, las relaciones que los cuadros creaban uno tras otro entre las situaciones y los person ajes[282]. Relaciones que, al basarse en la hipertrofia de todas las formulaciones destinadas en el modelo a diegetizar, a naturalizar las miradas que circulaban en el texto (planos subjetivos, semisubjetivos, incluso campos-contracampos), densificaban extraordinariamente el acto mismo de mirar/ser mirado, *tematizándolo*.

Así, aun en el caso de las secuencias y los episodios televisivos que *conserven* más nítidamente el primordial poder visual del encuadre, éstos han de carecer no sólo del espesor metafórico y del *valor configurante* posibilitados en el film clásico por las estructuras narrativas, ahora drásticamente debilitadas, que *organizaban y soportaban* sus complejas redes significantes[283], sino también, y más forzosamente si cabe, del manierista virtuosismo del film hitchcockiano, retomado no obstante como atractiva carcasa.

Por eso, los episodios auténticamente *experimentales* son aquellos en los que la enunciación hitchcockiana no trata de filtrar —con el fin de *hacerles un hueco*, por limitado (o irrelevante) que éste sea— determinados dispositivos ligados a ese exceso que caracterizaba su escritura manierista (un vistoso movimiento de cámara, un aislado e inútil sofisticado ángulo del aparato…), del todo contradictorio con las formulaciones discursivas del relato televisivo, sino, por el contrario, de ajustar su voluntad de experimentación lingüística a las fórmulas narrativas y audiovisuales del medio de que se trata. Así, cuando —como ocurre, por ejemplo, en *Breakdown* (1955) o *Four O'Clock* (1957), y no es baladí recordar que ambos frieron rodados para inaugurar los programas en que se emitieron— ese *repentino* resurgir de la *visualidad* del encuadre se *incorpora* a la puesta en forma de un relato que, retomando el *espíritu ultimo* y no la superficie de su estilo fílmico, se *excede* en la asunción de los condicionamientos del telefilm (el *tamaño* de la pequeña pantalla y la extrema limitación de los decorados, la *necesidad* de los planos cercanos, el reducido número de personajes o, sobre todo, el protagonismo narrativo de la palabra de origen radiofónico), haciendo de ellos el fundamento estético del episodio, éste se convierte en una rigurosa investigación sobre dicha oralidad televisiva (otorgando al sonido, sin ambages, el papel narrativo preponderante mediante la voz interna mental del protagonista), a la vez que le permite dedicar la *atención* de la cámara, no menos visible y ostentosamente, a un tan excesivo y escrutador ejercicio sobre el rostro humano inmovilizado y el plano fijo que acaba por erigirse en una reflexión visual sobre la materia, sobre aquello que en el rostro va más allá de toda humanidad. Al mismo tiempo que los recursos de montaje, dada su *inutilidad narrativa* (por ejemplo, reiterados *raccords* de aproximación en el eje) saltan a la vista como tales mecanismos, descubiertos en cuanto cortes y cambios de plano. Investigación mucho

más coherente y formalmente audaz, sin duda, que los más habituales y textualmente inadecuados *alardes simplificados* que jalonan sus series, alcanzando entonces algunos de los más altos niveles expresivos de la televisión filmada de los cincuenta.

Tal es entonces la decisiva encrucijada histórica que los programas de Alfred Hitchcock sacan a la luz: shows televisivos de enorme popularidad, los cuales, como los extremos opuestos que tienden a tocarse, unen en su híbrido y fronterizo cuerpo textual la íntima contradicción de las dos vías que, por exceso y por defecto, estaban volviendo imposible, desde mediados de los años cincuenta, el modelo clásico de representación, poderosa maquinaria de simbolización, dominadora de las pantallas cinematográficas a lo largo de varias décadas.

Paradójicos y conflictivos, no exentos de indudable interés formal, los episodios de Hitchcock responden también al rápido e imparablemente debilitador proceso de vampirización del film clásico operado por la joven televisión de los cincuenta. El *estilo* convertido en valor de cambio y el intento de densificar textualmente el producto serial y estandarizado penetrando en su *particularidad formal*, tal es, a fin de cuentas, en negativo o en positivo, lo que ponen ante los ojos del historiador, y no es poco, *Alfred Hitchcock Presents* y *The Alfred Hitchcock Hour*.

A Hitchcock le gustaba aparecer brevemente en sus películas. Aquí en *Yo confieso* (1953)

FILMOGRAFÍA COMO DIRECTOR

INGLATERRA

THE PLEASURE GARDEN

El jardín de la alegría - 1925

Producción: Michael Balcon, Gainsborough Pictures, Eric Pommer (Emelka-G.B.A.). *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Eliot Stannard, según la novela de Oliver Sandys. *Fotografía*: Baron (Gaetano) Ventigmilia. *Ayudante de dirección y script*: Alma Reville. *Estudios*: Emelka, Munich. *Intérpretes*: Virginia Valli (Patsy Brand, la bailarina), Carmelita Geraghty (Jill Cheyne), Miles Mander (Lever), John Stuart (Hugh Fielding), Frederick K. Martini (el patrón), Florence Helminger (esposa del patrón), George Snell, C. Falkenburg. *Duración*: 85 minutos.

THE MOUNTAIN EAGLE - 1926

Producción: Gainsborough Pictures, Emelka. *Productor*: Michel Balcon. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Eliot Stannard. *Fotografía*: Baron (Gaetano) Ventigmilia. *Estudios*: Emelka, Munich. *Intérpretes*: Bernard Goetzke (Pettigrew), Nita Naldi (Beatrice, la maestra), Malcon Keen (Fear O'God), John Hamilton (Edward Pettigrew). *Duración*: 89 minutos.

THE LODGER, A HISTORY OF A LONDON FOG

El enemigo de las rubias - 1926

Producción: Michael Balcon, Gainsborough Pictures. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Alfred Hitchcock y Eliot Stannard, basado en la novela de Marie Adelaide Belloc-Lowndes. *Fotografía*: Baron (Gaetano) Ventigmilia. *Decorados*: C. Wilfred Arnold y Bertram Evans. *Montaje y títulos*: Ivor Montagu. *Ayudante de dirección y script*: Alma Reville. *Estudios*: Islington. *Intérpretes*: Ivor Novello (el huésped), June (Daisy Jackson), Marie Ault (la señora Jackson), Arthur Chesney (señor Jackson), Malcom Keen (Joe Betts, el policía prometido de Daisy). *Duración*: 100 minutos.

DOWNHILL - 1927

Producción: Michael Balcon, Gainsborough Pictures. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Eliot Stannard, según la obra teatral de Ivor Novello y Constance Coller, bajo el seudónimo de David Lestrange. *Fotografía*: Claude McDowell. *Montaje*: Ivor Montagu. *Estudios*: Islington. *Intérpretes*: Ivor Novello (Roddy Berwick), Ben Webster (doctor Dowson), Robin Irvine (Tim Wakely), Sybil Rhoda (Sybil Wakely), Lillian Braithwaite (Lady Berwick) y Hannah Jones, Violet Farebrother, Isabel Jeans, Norman McKinel, Jerrold Robertshaw, Annete Benson, Ian Hunter, Barbara Gott, Alfred Goddard. *Duración*: 105 minutos.

EASY VIRTUE - 1927

Producción: Michael Balcon, Gainsborough Pictures. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Eliot Stannard, según la obra de Noël Coward. *Fotografía*: Claude McDowell. *Montaje*: Ivor Montagu. *Estudios*: Islington. *Intérpretes*: Isabel Jeans (Larita Filton), Flanklin Dyall (señor Filton), Eric Bransby Williams (el corresponsal), Ian Hunter (abogado defensor), Robin Irvine (John Whittaker), Violet Farebrother (su madre, la señora Whittaker) y Frank Elliot, Darcia Deane, Dorothy Boyd, Enid Stamp Taylor. *Duración*: 105 minutos.

THE RING

El ring - 1927

Producción: British International Pictures. *Productor*: John Maxwell. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Alfred Hitchcock y Alma Reville. *Fotografía*: Jack Cox. *Ayudante de dirección*: Frank Millis. *Estudios*: Elstree. *Intérpretes*: Carl Brisson (Jack Sander, llamado «Round One»), Lillian Hall-Davies (Nelly), Ian Hunter (Bob Corby, el campeón), Forrester Harvey (Harvey, el promotor) y Harry Terry, Gordon Harker, Billy Wells. *Duración*: 110 minutos.

THE MANXMAN - 1928

Producción: British International Pictures. *Productor*: John Maxwell. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Eliot Stannard, basado en la novela de sir Hall Caine. *Fotografía*: Jack Cox. *Ayudante de dirección*: Frank Millis. *Estudios*: Elstree. *Intérpretes*: Carl Brisson (Pete), Malcom Keen (Philip), Anny Ondra (Kate), Randle Ayrton (su padre) y Clare Greet. *Duración*: 100 minutos.

Una escena de *Easy Virtue* (1927)

THE FARMER'S WIFE - 1928

Producción: British International Pictures. *Productor*: John Maxwell. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Alfred Hitchcock y Eliot Stannard, basado en la obra de Edén Phillpots. *Fotografía*: Jack Cox. *Ayudante de dirección*: Frank Millis. *Montaje*: Alfred Booth. *Estudios*: Esltree. *Exteriores*: País de Gales. *Intérpretes*: Lillian Hall-Davies (Araminta Dench, la criada), James Thomas (Samuel Sweetland), Maud Gill (Thirza Tapper), Gordon Harker (Cheirdles Ash), Louise Pounds, Olga Slade, Antonia Brough. *Duración*: 100 minutos.

CHAMPAGNE - 1928

Producción: British International Pictures. *Productor*: John Maxwell. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Alfred Hitchcock y Eliot Stannard, basado en una historia original de Walter C. Mycroft. *Fotografía*: Jack Cox. *Intérpretes*: Betty Balfour (Betty), Gordon Harker (su padre), Ferdinand von Alten (el pasajero), Jean Bradin (el joven) y Jack Trevor, Marcel Vibert. *Duración*: 104 minutos.

CHAMPAGNE

Versión alemana - 1929

Producción: Sascha Film, British International Pictures. *Director*: Gaa von Bolvary. *Intérpretes*: Betty Balfour, Vivian Gibson, Jack Trevor, Marcel Vibert.

BLACKMAIL

La muchacha de Londres - 1929

Producción: British International Pictures. *Productor*: John Maxwell. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Alfred Hitchcock, Benn W. Levy y Charles Bennett, basado en la obra teatral de Charles Bennett, adaptación de Alfred Hitchcock y diálogos de Benn W. Levy. *Fotografía*: Jack Cox. *Decorados*: Wilfred C, Arnold y Norman Arnold. *Música*: Campbell y Connely, completada y arreglada por Hubert Bath y Henry Stafford, interpretada por la British Symphony Orchestra, bajo la dirección de John Reynders. *Estudios*: Elstree. *Montaje*: Emile de Ruelle. *Intérpretes*: Anny Ondra (Alice White), Sara Allgood (señora White), John Lougdeu (Frank Webber, el detective), Charles Paton (señor White), Donald Calthrop (Tracy), Cyrill Ritchard (el artista), y Harvey Braban, Hannah Jones, Phyllis Monkman, ex detective sargento Bishop (Joan Barry dobla a Anny Ondra en la version sonora). *Duración*: 80 minutos.

ELSTREE CALLING - 1930

Producción: British International Pictures. *Dirección*: Adrian Brunei. *Directores de sketches*: Alfred Hitchcock, André Chariot, Jack Hulbert, Paul Murray. *Guión*: Val Valentine. *Montaje*: A. C. Hammond, supervisado por Emile de Ruelle. *Fotografia*: Claude Freise Greene. *Música y canciones*: Reg Casson, Vivian Ellis, Chick Endor, Ivor Novello, Jack Strachey Parsons, Douglas Furber, Rowalnd Leigh. *Sonido*: Alex Murray.

JUNO AND THE PAYCOCK - 1930

Producción: British International Pictures. *Productor*: John Maxwell. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Alfred Hitchcock y Alma Reville, basado en la obra teatral de Sean O'Casey. *Fotografía*: Jack Cox. *Decorados*: Norman Arnold. *Montaje*: Emilc de Ruelle. *Sonido*: Cecil B. Thornton, *Estudios*: Elstree. *Intérpretes*: Sara Allgod (Juno), Edward Chapman (capitán Boyle), Sidney Morgan (Joxer), Marie O'Neill (señora Madigan), John Laurie, Dennis Wyindham, John Longden, Kathleen O'Reagan, Dave Morris, Fred Schwartz, Barry Fitzgerald. *Duración*: 85 minutos.

MURDER! - 1930

Producción: British International Pictures. *Productor*: John Maxwell. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Alma Reville, según una adaptación de Alfred Hitchcock y Walter Mycroft, basada en la obra teatral de Clemence Dane (seudónimo de Winifred

Ashton) y Helen Simpson, *Enter Sir John. Fotografía*: Jack Cox. *Decorados*: John Mead. *Montaje*: René Harrison. *Supervision de montaje*: Emile de Ruelle. *Sonido*: Cecil B. Thornton. *Estudios*: Elstree. *Intérpretes*: Herbert Marshall (sir John Menier), Norah Baring (Diana Baring), Phyllis Kenstam (Dulcie Markham), Edward Chapman (Ted Markham), Miles Mander (Gordon Druce), Esme Percy (Handel Fane), Donald Calthrop (Ion Stewart), y Amy Brandon Thomas, Joyson Powell, Esme V. Chaplin, Marie Wright, S. J. Warmington, Hannah Jones, R. E. Jeffrey, Alan Stainer, Kenneth Kove, Guy Pelham, Boulton, Violet Farebrother, Ross Jefferson, Clare Greet, Drusilla Vills, Robert Easton, William Fazan, George Smythson. *Duración*: 100 minutos.

Blackmail (1929)

MARY

Sirjohn Greift ein! - 1931

(Versión alemana de *Murder!*) *Producción*: Sud Films A. G. *Director*: Alfred Hitchcock. *Fotografía*: Jack Cox. *Estudios*: Elstree. *Intérpretes*: Alfred Abel, Olga Tchekowa, Paul Graezt, Lotte Stein, E. Arenot, Jack Nylong-Munz; Louis Ralph, Hermine Sterler, Fritz Alberti, Hertha V. Walter, Else Schunzel, Julius Brandt, Rudolph Meinhardt Junger, Fritz Grossman, Luden Euler, Harry Hardt, H. Gotho, Eugen Burg.

THE SKIN GAME

Juego sucio - 1931

Producción: British International Pictures. *Productor*: John Maxwell. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Alfred Hitchcock y Alma Reville, según la comedia de John Galsworthy. *Diálogos adicionales*: Alma Reville. *Fotografía*: Jack Cox, con la

colaboración de Charles Martin. *Estudios*: Elstree. *Montaje*: René Harrison. *Intérpretes*: Edmund Gwenn (señor Hornblower), Jill Edmond (Jill), John Longden (Charles), C. V. France (señor Hillcrest), Helen Hayes (señora Hillcrest), Phyllis Konstam (Chloe), Frank Lawton (Rolfe) y Herbert Ross, Dora Fregory, Edward Chapman, R. E. Jeffrey, George Bancroft, Ronal Frankau. *Duración*: 89 minutos.

NUMBER SEVENTEEN

El número 17 - 1932

Producción: British International Pictures. *Productor*: John Maxwell. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Alfred Hitchcock, según la comedia y la novela de Jefferson Farjeon. *Fotografía*: Jack Cox. *Estudios*: Elstree. *Intérpretes*: Leon M. Lion (Ben), Anne Grey (la chica), John Stuart (el detective), Donald Calthrop, Barry Jones, Garry Marsh. *Duración*: 65 minutos.

RICH AND STRANGE

Lo mejor es lo malo conocido - 1932

Producción: British International Pictures. *Productor*: John Maxwell. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Alma Reville y Val Valentine, adaptación de Alfred Hitchcock, según una historia de Dale Collins. *Fotografía*: Jack Cox y Charles Martin. *Decorados*: C. Wilfrod Arnold. *Música*: Hal Dolphe, dirigida por John Reynders. *Montaje*: Winifred Cooper y René Harrison. *Sonido*: Alex Murray. *Estudios*: Els tree. *Exteriores*: Marsella, Ports aid, Colombo, Suez. *Intérpretes*: Henry Kendall (Fredy Hill), Joan Barry (Emily Hill), Betty Amann (la princesa), Percy Marmont (Gordon), Elsie Randolph (la solterona). *Duración*: 87 minutos.

WALTZES FROM VIENA

Valses de Viena - 1933

Producción: Gaumont British Pictures. *Productor*: Tom Arnold. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Alma Reville y Guy Bolton, basado en la obra de A. M. Willner, Heinz Reichert y Ernst Marischka. *Decorados*: Alfred Junge y Peter Proud. *Música*: Johann Strauss, padre e hijo. *Estudios*: Lime Grove. *Intérpretes*: Jessie Matthews (Rasi), Edmond Knight (Shani Strauss), Frank Vosper (el príncipe), Fay Comptom (la condesa), Edmund Gwenn (Johann Strauss, padre), Robert Hale (Ebezeder), Hindle Edgar (Leopold), Marcus Barron (Drexter), Charles Heslop, Sybil Grove, Billy Shine junior, Bertram Dench, B. M. Lewis, Cyril Smith, Betty Huntley Wright, Berinoff & Chariot. *Duración*: 80 minutos.

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH

El hombre que sabía demasiado - 1934

Producción: Gaumont Bntish Pictures. *Productor*: Michael Balcon. *Productor asociado*: Ivor Montagu. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: A. R. Rawlinson, Charles Bennett, D. B. Wyndham Lewis, Edwin Greenwood, según argumento original de Charles Bennett y D. B. Wyndham Lewis. *Diálogos adicionales*: Emlyn Williams. *Fotografía*: Curt Courant. *Decorados*: Alfred Junge y Peter Proud. *Música*: Arthur Benjamin, dirigida por Louis Levy. *Montaje*: H. St. C. Stewart. *Estudios*: Lime Grove. *Intérpretes*: Leslie Banks (Bob Lawrence), Hugh Wakefield, Edna Best (Jill Lawrence), Peter Lorre (Abbot), Frank Vosper (Ramon Levine), Hugh Wakefield (Clive), Nova Pilbeam (Betty Lawrence), Pierre Fresnay (Louis Bernard), Cecily Oates, D. A. Clarke Smith, George Curzon. *Duración*: 85 minutos.

THE THIRTY-NINE STEPS

Los 39 escalones - 1935

Producción: Gaumont British Pictures. *Productor*: Michael Balcon. *Productor asociado*: Ivor Montagu. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión y adaptación*: Charles Bennett, basado en la novela de John Bucha. *Diálogos adicionales*: Ian Hay. *Fotografía*: Bernard Knowles. *Decorados*: Otto Wemdorff y Albert Jullion. *Vestuario*: J. Strassner. *Música*: Louis Levy. *Montaje*: Derek N. Twist. *Sonido*: A. Birch, Full Range Recording System at Shepherd's Bush. *Estudios*: Lime Grove. *Intérpretes*: Madeleine Carroll (Pamela), Robert Donat (Richard Hannay), Lucy Mannheim (Miss Smith, Annabella), Godfrey Tearle (profesor Jordan), Peggy Ashcroft (señora Crofter), John Laurie (Crofter, el granjero), Helen Hayes (señora Jordan), Frank Cellier (el sheriff), Wylie Watson (Mister Memory), Peggy Simpson, gus McNaughton, Jerry Vemo. *Duración*: 81 minutos.

THE SECRET AGENT

El agente secreto - 1936

Producción: Gaumont British Pictures. *Productores*: Michael Balcon e Ivor Montagu. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Charles Bennett, según la obra teatral de Campbell Dixon adaptada de la novela de W. Somerset Maugham, *Ashen den. Adaptación*: Alma Re vi lie. *Diálogos*: Ian Hay y Jesse Lasky, Jr. *Fotografía*: Bernard Knowles. *Decorados*: Otto Werndoff y Albert Jullion. *Vestuario*: J. Strasser. *Música*: Louis Levy. *Montaje*: Charles Frend. *Estudios*: Lime Grove. *Intérpretes*: Madeleine Carroll (Elsa Carrington), John Gielgud (Richard Ashenden), Peter Lorre (el general), Robert Young (Robert Marvin), Percy Marmont, Florence Kahn, Lilli Palmer, Charles Carson, Michael Redgrave. *Duración*: 83 minutos.

El hombre que sabía demasiado (1934)

SABOTAGE

Sabotaje - 1936

Producción: Gaumont British Pictures. *Productores*: Michael Balcon e Ivor Montagu. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Charles Bennett, según la novela de Joseph Conrad *The Secret Agent*. *Adaptación*: Alma Reville. *Diálogos*: Ian Hay, Helen Simpson y E. V. H. Emmett. *Fotografía*: Bernard Knowles. *Decorados*: Otto Werndorff y Albert Jullion. *Música*: Louis Levy. *Vestuario*: J. Strasser. *Montaje*: Charles Frend. *Estudios*: Lime Grove. *Dibujo*: Secuencia de *Who Killed Cock Robin* de la *Silly Symphony* de Walt Disney. *Intérpretes*: Sylvia Sidney (Sylvia Verloc), Oscar Homolka (Verloc, su marido), Desmond Tester (el hermano de Silvya), John Loder (Ted, el detective), Joyce Barbour (Renée), Matthew Boulton, (el comisario), S. J. Warmington, William Dewhurst, Peter Bull, Torin Thatcher, Austin Trevor, Clare Greet, Sam Wiskinson, Sara Allgood, Marita Hunt, Pamela Bevan. *Duración*: 76 minutos.

YOUNG AND INNOCENT

Inocencia y juventud - 1937

Producción: Gainsborough Pictures-Gaumont British Pictures. *Productor*: Edward Black. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Charles Bennett y Gerald Savory, según la novela de Josephine Tey *A Shilling for Candles*. *Adaptación*: Alma Reville. *Fotografía*: Bernard Knowles. *Decorados*: Alfred Junge. *Música*: Louis Levy. *Montaje*: Charles Frend. *Estudios*: Line Grove y Pinewood. *Intérpretes*: Derrick de Marney (Robert Tidall), Nova Pilbeam (Erica), Percy Marmont (el coronel,

Burgoyne), Edward Rigby (el viejo Will), Mary Clare (la tía de Erica), John Longden (Kent), George Curzon (Guy), Basil Radford (el tío Basil), Pamela Carme, George Merritt, J. H. Roberts, Jerry Verno, H. F. Maltby, John Miller, Torin Thatcher, Peggy Simpson, Anna Konstam, Beatrice Varley, William Fazan, Frank Atkinson, Fred O'Donovan, Albert Chevalier, Richard George, Jack Vyvian, Clive Baxter, Pamela Bevan, Humberston Wright, Gry Fitzgerald, Syd Crossley. *Duración*: 80 minutos.

THE LADY VANISHES

Alarma en el expreso - 1938

Producción: Gainsborough Pictures. *Productor*: Edward Black. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Sydney Gilliat y Frank Launder, según la novela de Ethel Lina White *The Wheel Spins*. *Adaptación*: Alma Reville. *Fotografía*: Jack Cox. *Decorados*: Alec Vetchinsky, Maurice Carter y Albert Jullion. *Música*: Louis Levy. *Montaje*: Alfred Roome y R. E. Dearing. *Estudios*: Line Grove. *Intérpretes*: Margaret Lockwood (Irish Henderson), Michael Redgrave (Gilbert), Paul Lukas (doctor Hartz), Dame May Whitty (Miss Froy), Googie Withers (Blanche), Cecil Parker (señor Todhunter), Linden Travers (señora Todhunter), Mary Clare (la baronesa), Nauton Wayne (Caldicott), Basil Radford (Charters), Emil Boreo, Zelma Vas Días, Philippe Leaver, Sally Stewart, Ctherine Lacey, Josephine Wilson, Charles Oliver, Kathleen Tremaine. *Duración*: 97 minutos.

JAMAICA INN

Posada Jamaica - 1939

Producción: Mayflower Productions. *Productores*: Eric Pommer y Charles Laughton. *Consejero de Producción*: Hugh Perveval. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Sidney Gilliat y Joan Harrison, según la novela de Daphne du Maurier. *Diálogos*: Sidney Gilliat y J. B. Priestley. *Adaptación*: Alma Reville. *Fotografía*: Harry Stradling y Bernard Knowles. *Música*: Eric Fenby, dirigida por Frederic Lewis. *Montaje*: Robert Hamer. *Sonido*: Jack Rogerson. *Intérpretes*: Charles Laughton (Sir palafrenero), Frederick Piper (el agente de Pengaltan), Leslie Banks (Joss Merlyn), Marie Ney (Patience, su mujer), Mauren O'Hara (Mary, sobrina de Joss), Herbert Lomas, Clare Greet, William Devlin, Jeanne de Casalis, A. Bromley Davenport, Mabel Terry Lewis, George Curzon, Basil Radford, Emlyn Williams, Wylie Watson, Morland Graham, Edwin Greenwood, Stephen Haggard, Robert Newton, Mervyn Johns. *Duración*: 100 minutos.

REBECCA

Rebeca - 1940

Producción: Selznick International Pictures. *Productor*: David O'Selznick. *Guión*: Robert E. Sherwood, Joan Harrison, adaptación de Philip Mac Donald y Michael Hogan, basado en la novela de Daphne du Maurier. *Fotografía*: George Bames. *Decorados*: Lyle R. Wheler y Herbert Britol. *Efectos especiales*: Jack Cosgrove y Arthur Johns. *Música*: Franz Waxman. *Sonido*: Jack Noyes. *Montaje*: Hal C. Kern y James Newcom. *Estudios*: Selznick International. *Intérpretes*: Laurence Oliver (Maxime de Winter), Joan Fontaine (señora de Winter), George Sanders (Jack Fawell), Judith Anderson (Mrs. Danvers), Nigel Bruce (mayor Giles Lacey), Cecil Aubrey Smith (coronel Julyan), Reginald Denny, Gladys Cooper, Philip Winter, Edward Fielding, Florence Bates, Leo G. Carroll, Forrester Harvey, Lumsden Hare, Leonard Carey, Edith Sharpe, Melville Cooper. *Duración*: 130 minutos.

Joan Fontaine y Judith Anderson en *Rebeca* (1940)

FOREIGN CORRESPONDENT

Enviado especial - 1940

Producción: Wanger Productions, United Artists. *Productor*: Walter Wanger. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Charles Bennett y Joan Harrison. *Diálogos*: James Hilton y Robert Benchley. *Fotografía*: Rudolph Mate. *Efectos especiales*: Lee

Zavitz. *Decorados*: William Cameron Menzies, Alexander Golitzen y Richard Irvine. *Música*: Alfred Newman. *Montaje*: Otto Lovering y Dorothy Spencer. *Ayudante de Dirección*: Edmond Bemoudy. *Estudios*: United Artists, Hollywood. *Intérpretes*: Joel McCrea (Johnny Jones, periodista), Laraine Day (Carol Fisher), Herbert Marshall (Stephen Fisher, su padre), George Sanders (Herbert Folliot, periodista), Albert Basserman (Van Meer), Robert Benchley (Stebbins), Eduardo Ctanelli (Krug), Edmund Gwenn (Rowley), Harry Davenport (señor Powers), Martin Kosleck, Eddie Conrad, Gertrude W. Hoffman, Jane Novak, Ken Christy, Crawford Kent, Joan Brodel-Leslie, Louis Borell, Eily Malyon, E. E. Clive. *Duración*: 120 minutos.

MR. AND MRS. SMITH

Matrimonio original - 1941

Producción: R. K. O. *Productor Ejecutivo*: Harry E. Eding ton. *Director*: Alfred Hitchcock. *Argumento y guión*: Norman Krasna. *Fotografía*: Harry Strading A. S. C. *Decorados*: Van Nest Polgase y L. P. Williams. *Música*: Roy Webb. *Efectos especiales*: Vemon L. Walker. *Montaje*: William Hamilton. *Estudios*: R. K. O. *Intégreles*: Carole Lombard (Ann Smith y Ann Kransheimer), Robert Montgomery (David Smith), Gene Raymond (Jeff Custer), Jack Carson (Chuck Benson), Philip Merivale (señor Custer), Lucile Watson (señora Custer), William Tracy (Sammy), Charles Halton, Esther Dale, Emma Dunn, Betty Compson, Patricia Farr, William Edmunds, Adela Pearce, Murray Alper, D. Johnson, James Flavin, Sam Harris. *Duración*: 95 minutos.

SUSPICION

Sospecha - 1941

Producción: R. K. O. *Productor*: Alfred Hitchcock. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Samson Raphaelson, Joan Harrison y Alma Reville, basado en la novela de Francis Iles (Anthony Berkeley) *Before the Fact. Fotografía*: Harry Stradling, ASC. *Efectos especiales*: Vernon L. Walker. *Decorados*: Van Nest Polglase, Darrel Silvera y Carroll Clarke. *Vestuario*: Edward Stevensori. *Música*: Franz Waxman. *Sonido*: John E. Tribly. *Montaje*: William Hamilton. *Estudios*: R. K. O. *Intérpretes*: Cary Grant (John Aysgar, «Johnnie»), Joan Fontaine (Lina Mackinlaw), sir Cedric Hardwike (general MacKinlaw), Nigel Bruce (Beaky), Dame May Whitty (señora MacKinlaw), Isabel Jeans (señora Newsham), Heather Angel, Auriol Lee, Reginald Sheffield, Leo G. Carrol. *Duración*: 99 minutos.

SABOTEUR

Sabotaje - 1942

Producción: Universal. *Productores*: Frank Lloyd y Jack H. Skirball. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Peter Viertel, Joan Harrison y Dorothy Parker, según un argumento original de A. Hitchcock. *Fotografía*: Joseph Valentine, ASC. *Decorados*: Jack Otterson. *Música*: Charles Previn y Frank Skinner. *Montaje*: Otto Ludwing. *Estudios*: Universal. *Intérpretes*: Robert Cummings (Barry Kane), Priscilla Lane (Patricia Martin, «Pat»), Otto Kruger (señor Van Sutton), Vaughan Glazer, Dorothy Peterson, Tan Wolfe, Anita Bolster, Jeanne Romer, Lynn Romer, Norman Lloyd, Oliver Blake, Anita LeDeaux, Pedro de Córdoba. *Duración*: 109 minutos.

SHADOW OF A DOUBT

La sombra de una duda - 1943

Producción: Universal. *Productor*: Jack H. Skirball. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Thornton Wilder, Alma Reville y Sally Benson, según un argumento de Gordon McDonnell. *Fotografía*: Joseph Valentine, ASC. *Decorados*: John B. Goodman, Robert Boyle, A. Gausman y L. R. Robinson. *Música*: Dimitri Tiomkin, dirigida por Charles Previn. *Montaje*: Milton Carruth. *Estudios*: Universal. Rodaje en Santa Rosa. *Intérpretes*: Joseph Cotten (Charley Oakley, el tío), Teresa Wright (Charlie Newton), MacDonald Carey (Jack Graham), Patricia Collinge (Emma Newton), Henry Travers (Joseph Newton), Hume Cronyn (Herbie Hawkins), Wallace Ford (Fred Saunders), Janet Shaw, Estelle Jewell, Eily Malyon, Ethel Griffies, Clarence Muse, Fiances Carson, Charlie Bates, Edna May Wonacott, Irving Bacon. *Duración*: 108 minutos.

LIFEBOAT

Náufragos - 1944

Producción: 20th Century Fox. *Productor*: Kenneth MacGowan. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Jo Swerling, basado en una historia original de John Steinbeck. *Fotografía*: Glen MacWilliams. *Efectos especiales*: Fred Sersen. *Decorados*: James Basevi, Maurice Ransford, Thomas Little y Frank E. Hughes. *Música*: Hugo Friedhofer, dirigida por Emil Newman. *Vestuario*: René Hubert. *Montaje*: Dorothy Spencer. *Sonido*: Bernard Freericks y Roger Heman. *Maquillaje*. Guy Pearce. *Consejero técnico*: Thomas Fitzsimmons. *Estudios*: Fox. *Intérpretes*: Tallulah Bankhead (Constance Porter, «Connie»), William Bendix (Gus Smith), Walter Sfezak (Willy, capitán del submarino), Mary Anderson (Alice Mackenzie), John Hodiak (John Kovak), Henry Hill (Charles S. Rittenhouse), Heather Angel (señora Higgins), Hume Cronyn (Stanley Garett), Canada Lee (George Spencer, «Joe»). *Duración*: 96 minutos.

BON VOYAGE

Cortometraje - 1944

Producción: British Ministry of Information. Phoenix Films. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: J. O. C. Orton, Angus McPhail, según un argumento original de Arthur Calder-Marshaü. *Fotografía*: Gunter Krâmpf. *Decorados*: Charles Gilbert. *Estudios*: Associated British. *Intérpretes*: John Blythe, The Moliere Players (compañía de actores franceses refugiados en Inglaterra). *Duración*: 35 minutos.

AVENTURE MALGACHE

Cortometraje - 1944

Producción: British Ministry of Information. Phoenix Films. *Director*: Alfred Hitchcock. *Fotografía*: Gunter Krampf. *Decorados*: Charles Gilbert. *Estudios*: Associated British. *Intérpretes*: The Moliere Players. *Duración*: 40 minutos.

SPELLBOUND

Recuerda - 1945

Producción: Selznick International. *Productor*: David O'Selznick y Fred Ahern. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Ben Hetch, basado en la novela de Francis Beeding (seudónimo de Hilary St. George Saunders y John Palmer) *The House of Dr. Edwards*. *Adaptación*: Angus McPhall. *Fotografía*: George Barnes, ASC, y Jack Warren. *Efectos especiales*: Jack Cosgrove. *Decorados*: James Basevi y John Ewing. *Secuencia del sueño*: Salvador Dalí. *Vestuario*: Howard Greer. *Música*: Miklos Rozsa. *Montaje*: William Ziegler y Hal C. Kern. *Sonido*: Richard De Weese. *Consejera psiquiátrica*: Mary E. Romm. *Estudios*: Selznick International. *Intérpretes*: Ingrid Bergman (doctora Constance Petersen), Gregory Peck (John Balantine), Jean Acker (la directora), Rhonda Fleming (Mary Carmichel), Donald Curn (Harry), John Emery (doctor Fleurot), Leo G. Carroll (doctor Murchison), Norman Lloyd (Garmes), Steven Geray, Paul Harvey, Erskine Sandfbrd, Janet Scott, Victor Killian, Bill Goodwin, Art Baker, Wallace Ford, Regis Thoomey, Teddy Infuhr, Addison Richards, Dave Willock, George Meader, Matt More, Harry Brown, Clarence Straight, Joel Davis, Edward Fielding, Richard Bartell, Michael Chekhov. *Duración*: 111 minutos.

NOTORIOUS

Encadenados - 1946

Producción: R. K. O. *Productor*: Alfred Hitchcock. *Productora asociada*: Barbara Keon. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Ben Hetch, según una historia de Alfred Hitchcock. *Fotografía*: Tod Tetzlaff, ASC. *Efectos especiales*: Vernon L. Walker y Paul Eagler. *Decorados*: Albert S. D'Agostino. *Música*: Roy Webb, dirigida por Constantin Bakaleinikoff *Montaje*: The ron Warth. *Ayudante de Dirección*: William Dorfman. *Estudios*: R. K. O. *Intérpretes*: Ingrid Bergman (Alicia Huberman), Cary Grant (Devlin), Claude Rains (Alexander Sebastian), Louis Calhern (Paul Prescott), Leopoldine Constantin (señora Sebastian), Reinhold Schünzel (doctor Anderson), Moroni Olsen, Ivan Triesault, Alexis Minotis, Eberhardt Krumschmidt, Fay Baker, Ricardo Costa, Lenore Ulric, Ramón Nomar, Peter von Zemeck, sir Charles Mandl, Wally Brown. *Duración*: 100 minutos.

THE PARADINE CASE

El proceso Paradme - 1947

Producción: Selznick international, Vanguard Films. *Productor*: David O'Selznick. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: David O'Selznick, basado en la novela de Robert Hitchens. *Adaptación*: Alma Reville y Robert Hitchens. *Fotografía*: Lee Garmes. *Decorados*: J. MacMilliam Johnson y Thomas Morahan. *Vestuario*: Travis Banton. *Música*: Franz Waxman. *Montaje*: Hal C. Kern. *Estudios*: Selznick International. *Intérpretes*: Gregory Peck (Anthony Keane), Ann Todd (Gay Keane), Charles Laughton (el juez Horfield), Ethel Barrymore (lady Sophie Horfield), Charles Coburn (sir Simon Flaquer), Louis Jourdan (André Latour), Alida Valli (Maddalena, Anna Paradme), Leo G. Carroll, John Goldsworthy, Isobel Elsom, Lester Matthews, Pat Aherne, Colin Hunter, John Williams, Joan Tetzel. *Duración*: 132 minutos.

ROPE

La soga - 1948

Producción: Transatlantic Pictures, Warner Bros. *Productores*: Sidney Bernstein y Alfred Hitchcock. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Arthur Laurents, según la obra teatral de Patrick Hamilton. *Adaptación*: Hume Cronyn. *Fotografía*: Joseph Valentine y William V. Skall, ASC (Technicolor). *Consejeros de color*: Natalie Kalmus y Robert Brower. *Decorados*: Perry Ferguson, Emil Kun y Howard Bristoll. *Vestuario*: Adrian West. *Música*: Leo F. Forbstein, basada en el tema del «Movimiento perpetuo núm. 1», de Francis Poulenc. *Montaje*: William H. Ziegler. *Sonido*: Al Riggs. *Ayudante de dirección*: Lowell Farrell. *Estudios*: Warner Bros. *Intérpretes*: James Stewart (Rupert Cadell), John Dali (Shaw Brandon), Joan Chandler (Janet Walker), sir Cedric Hardwicke (señor Kentely), Douglas Dick (Kenneth Lawrence), Diack Hogan (David Kentely), Farley Granger (Philip). *Duración*: 80 minutos.

UNDER CAPRICORN

Atormentada - 1949

Producción: Transatlantic Pictures. *Productores*: Sidney Berstein y Alfred Hitchcock. *Director*: Alfred Hitchcock. *Consejeros de producción*: John Palmer y Fred Ahern. *Guión*: James Bridie, según la novela de Helen Simpson. *Adaptación*: Hume Cronyn. *Fotografía*: Jack Cardiff, ASC y Paul Beeson, Ian Craig, David McNeilly y Jack Haste (Technicolor). *Consejeros de color*: Natalie Kalmus y Joan Bridge. *Decorados*: Tom Moraban y Phil Stockford. *Vestuario*: Roger Furse. *Música*: Richard Addinsell, dirigida por Louis Levy. *Montaje*: A. S. Bates. *Sonido*: A. W. Watkins y Feter Handford. *Estudios*: M. G. M., en Elstree. *Intérpretes*: Ingrid Bergman (lady Harrietta Flusky), Joseph Cotten (Sam Flusky), Michael Wilding (Charles Adare), Margaret Leighton (Milly), Jack Wating (Winter, el secretario de Flusjky), Cecil Parker (sir Richard, el gobernador), Denis O'Dea (Corrigan, el procurador general), Olive Sloan, John Ruddock, Bill Shine, Victor Lucas, Ronald Adam, G. H. Mulcasterk, Maureen Delaney, Julia Lang, Betty McDermott, Roderick Lowell, Francis de Wolff. *Duración*: 117 minutos.

STRAGE FRIGHT

Pánico en la escena - 1949

Producción: Warner Bros. *Productores*: Alfred Hitchcock y Fred Alhern. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Whitfield Cook, basado en una novela de Selwyn Jepson. *Adaptación*: Alma Reville. *Diálogos adicionales*: james Bridie. *Fotografía*: Wilkie Cooper. *Decorados*: Terence Verity. *Música*: Leighton Lucas, dirigida por Louis Levy. *Montaje*: Edward Jarvis. *Sonido*: Harold King. *Estudios*: Elstree, G. B. *Intérpretes*: Marlene Dietrich (Charlotte Inwood), Jane Wyman (Eve Gill), Michael Wilding (el inspector Wilfred Smith), Richard Todd (Jonathan Cooper), Alastair Sim (comodoro Gill), Dame Sybil Thorndike (señora Gill), Kay Walsh, Miles Malleson, André Morell, Patricia Hitchcock, Hector MacGregor, Joyce Grenfell. *Duración*: 110 minutos.

Cartel publicitario de *Pánico en la escena* (1949)

STRANGERS ON A TRAIN

Extraños en un tren - 1951

Producción: Warner Bros. *Productor*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Raymond Chandler y Czenzi Ormonde, según la novela de Patricia Highsmith. *Adaptación*: Whitfield Cook. *Fotografía*: Robert Burks, ASC. *Efectos especiales*: H. F. Koene Kamp. *Decorados*: Ted Hawortt y George James Hopkins. *Música*: Dimitri Tiomkin, dirigida por Ray Heindorf *Vestuario*: Leah Rhodes. *Montaje*: William H. Ziegler. *Sonido*: Dolph Thomas. *Estudios*: Warner Bros. *Intérpretes*: Farley Granger (Guy Haines), Ruth Roman (Ann Morton), Patricia Hitchcock (Barbara Morton), Laura Elliot (Miriam Haines), Marion Lome (señora Anthony), Jonathan Hale (señor Anthony),

Howard St. John, John Brown, Norma Warden, Robert Gist, John Doucette, Charles Meredith, Murray Alper, Robert B. Williams, Roy Engel. *Duración*: 100 minutos.

I CONFESS

Yo confieso - 1953

Producción: Warner Bros. *Productor*: Alfred Hitchcock. *Productor asociado*: Barbara Keon. *Supervisor de producción*: Sherry Shourdes. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: George Tabori y William Archibald, según la obra teatral de Paul Anthelme *Our Two Consciences. Fotografía*: Robert Burks, ASC. *Decorados*: Edward S. Haworth y George James Hopkins. *Música*: Dimitri Tiomkin, dirigida por Ray Hcindorf. *Vestuario*: Orrv-Kelly. *Montaje*: Rudi Feht. *Sonido*: Oliver S. Garretson. *Ayudante de dirección*: Don Page. *Asesor religioso*: Padre Paul la Couline. *Asesor policíaco*: Oscar Tangvay. *Estudios*: Warner Bros. *Intérpretes*: Montgomery Clift (padre Michael Logan), Anne Baxter (Ruth Grandfort), Karl Malden (inspector Larrue), Brian Aherne (el procurador Willy Robertson), O. E. Hasse (Otto Keller), Dolly Hass (Alma Keller), Roger Dann (Pierre Grandfort), Charles André (padre Millais), Judson Pratt (Murphy, un policía), Ovila Legare (Vilette, el abogado), Gilles Pelletier (padre Benoit). *Duración*: 95 minutos.

DIAL M FOR MURDER

Crimen perfecto - 1954

Producción: Alfred Hitchcock, Warner Bros. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Alfred Hitchcock, basado en la comedia de Frederick Knott. *Fotografía*: Robert Burks, ASC. Rodado en Naturalvisión y en 3D. *Color*: Warner Color. *Decorados*: Edward Carrére y George James Hopkins. *Música*: Dimitri Tiomkin, dirigida por el autor. *Vestuario*: Moss Mabry. *Montaje*: Rudi Feht. *Sonido*: Oliver S. Garretson. *Estudios*: Warner Bros. *Intérpretes*: Grace Kelly (señora Wendice), Ray Milland (Tom Wendice), Robert Cummings (Mark Halliday), John Williams (inspector-jefe Hubbard), Anthony Dawson (capitán Swan Lesgate), Leo Britt (el narrador), Patrick Allen (Pearson), George Leigh (William), George Alderson (el detective), Robin Hughes (sargento de policía). *Duración*: 88 minutos.

REAR WINDOW

La ventana indiscreta - 1954

Producción: Alfred Hitchcock, Paramount, 1954. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: John Michael Hayes, basado en un relato de Cornell Woolrich. *Fotografía*: Robert Burks, ASC. *Color*: Technicolor. *Consejero*: Richard Mueller. *Efectos especiales*:

John P. Fulton. *Decorados*: Hal Pereira, Joseph McMillian Johnson, Sam Comer y Ray Mayer. *Música*: Franz Waxman. *Vestuario*: Edith Head. *Ayudante de dirección*: Herbert Coleman. *Montaje*: George Tomasini. *Sonido*: Harry Lindgren y John Cope. *Intérpretes*: James Stewart (L. B. Jeffries, «Jeff»), Grace Kelly (Lisa Fremont), Wendell Corey (Thomas J. Doyle), Thelma Ritter (Stella, la enfermera), Raymond Burr (Lars Thorwald), y Denny Barlett, Len Hendry, Mike Mahoney, Alan Lee, Anthony Warde, Harry Lander, Dick Simmons, Fred Graham, Edwin Parker, M. English, Kathryn Grandstaff, Harris Davenport, Iphigenie Castiglioni, Sara Berner, Frank Cady. *Duración*: 112 minutos.

TO CATCH A THIEF

Atrapa a un ladrón - 1955

Producción: Alfred Hitchcock, Paramount. *Director*: Alfred Hitchcock. *Director de la unidad 20*: Herbert Coleman. *Guión*: John Michael Hayes, basado en la novela de David Dodge. *Fotografía*: Robert Burks. *Fotografía de la unidad 20*: Wallace Kelley. *Color*: Technicolor. VistaVision. *Consejero*: Richard Mueller. *Efectos especiales*: John P. Fulton. *Transparencias*: Farcior Edouart, ASC. *Decorados*: Hal Pereira, Joseph McMillan Johnson, Sam Comer y Arthur Krams. *Música*: Lynn Murray. *Vestuario*: Edith Head. *Montaje*: George Tomasini. *Ayudante de dirección*: Daniel McCauley. *Sonido*: Lewis y John Cope. *Estudios*: Paramount. *Exteriores*: Costa Azul. *Intérpretes*: Cary Grant (John Robie, «el Gato»), Grace Kelly (Frances Stevens), Charles Vanel (Betrani), Jessie Royce Landis (Mrs. Stevens), Brigitte Aubert (Danielle Foussard), René Blancard (el comisario), y John Williams, Geargette Anys, Roland Lesaffree, Jean Hebey, Dominique Davray, Russel Gaige, Marie Stoddard, Frank Chellano, Otto F. Schulze, Guy de Vestel, Bela Kovacs, John Alderson, Don McGowan, W. Willie Davies, Edward Manouk, Jean Martinelli, Martha Barnatte, Aimée Torriani, Paul «Timy» Newlan, Lewis Charles. *Duración*: 97 minutos.

THE TROUBLE WITH HARRY

Pero… ¿quién mató a Harry? - 1955

Producción: Alfred Hitchcock, Paramount, Alfred Hitchcock Productions. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: John Michael Hayes, según la novela de John Trevor Story. *Fotografía*: Robert Burks, ASC. *Efectos especiales*: John P. Fulton. *Color*: Technicolor. *Consejero*: Richard Mueller. VistaVision. *Decorados*: Hal Pereira, John Goodman, Sam Comer y Emile Kuri. *Música*: Bernard Hermann. *Canción: Flaggin the Train to Tscaloosa*. *Letra*: Mack David. *Música*: Raymond Scott. *Vestuario*: Edith Head. *Montaje*: Alma Macrorie. *Estudios*: Paramount, y exteriores en Nueva Inglaterra. *Intérpretes*: Edmund Gwenn (capitán Albert Miles), John Forsythe (Sam

Marlowe, el pintor), Shirley MacLaine (Jennifer, mujer de Harry), Mildred Narwick (Miss Gravely), Jerry Mathers (Tony, el hijo de Harry), Mildred Dunnock (Mrs. Wiggs), Royal Dano (Alfred Wiggs), y Parker Fennelly, Barry Macollum, Dwight Marfield, Leslie Wolfi, Philip Truex, Ernest Curt Bach. *Duración*: 99 minutos.

Descanso en el rodaje de *Atrapa a un ladrón* (1955). Cary Grant y Alfred Hitchcock

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH

El hombre que sabía demasiado - 1956

Producción: Alfred Hitchcock, Paramount, Filmwire Prod. *Productor asociado*: Herbert Coleman. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: John Michael Hayes y Angus McPhail, basado en la historia de Charles Bennet y D. B. Wyndham-Lewis. *Fotografía*: Robert Burks. *Color*: Technicolor. *Consejero*: Richard Mueller. *Efectos especiales*: John P. Fulton. *Decorados*: Hal Pereira, Henry Bumstead, Sam Comer, Arthur Krams. *Música*: Bernard Hermann. *Letra de las canciones*: Jay Livingston y Ray Evans; *Watever Will Be; We'll Love Again*: cantata *Storm Cloud*, de Arthur Benjamin y D. B. Wyndham-Lewis, interpretada por la London Symphony Orchestra, bajo la dirección de Bernard Hermann. *Vestuario*: Edith Head. *Montaje*: George Tomasini, ACE. *Sonido*: Franz Paul y Gene Garvin, Western Electric. *Ayudante de dirección*: Howard Joslin. *Intérpretes*: James Stewart (doctor Ben McKenna), Doris Day (Jo, su mujer), Daniel Gelin (Louis Bernard), Brenda de Menzie (Mrs. Drayton), Bernard Miles (Mr. Drayton), Ralph Truman (inspector Buchanan), Mogens Wieth (el embajador), Alan Mombray (Val Parnel), Hillary Brooke (Jan Peterson), Christopher Olsen (el pequeño Hank McKenna), Regie Malder (Nada, el asesino), e Yves Brainville, Richard Wattis, Alex Taiton, Noël Willman, Caroline Jones, Leo Gordon, Abdelhaq Chraibi, Betty Baskomb, Patrick Aherme, Louis Mercier, Anthony Warde, Lewis Martin, Richard Wordsworth. *Duración*: 120 minutos.

THE WRONG MAN

Falso culpable - 1956

Producción: Alfred Hitchcock, Warner Bros. *Productor asociado*: Herbert Coleman. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Maxwell Anderson y Angus McPhail, basado en *La verdadera historia de Christopher Emmanuel Balestrerò*, de Maxwell Anderson. *Fotografia*: Robert Burks. *Decorados*: Paul Sylbert y William L. Kuehl. *Música*: Bernard Hermann. *Montaje*: George Tomasim. *Ayudante de dirección*: Daruel O. McCauley. *Estudios*: Warner Bros. *Exteriores*: Nueva York. *Consejeros técnicos*: Frank O'Connor (juez de instrucción en el District Attorney Queens County, Nueva York). *Sonido*: Earl Crain Sr. *intérpretes*: Henry Fonda (Christopher Emmanuel Balestrerò, «Manny»), Vera Miles (Rose, su mujer), Anthony Quayle (O'Connor), Harold J. Stone (el teniente Bowers), Charles Cooper Mathews, (un detective), John Heldabrant (Tomasim), Richard Robbins (Daniel, el culpable), y Esther Minciotti, Doreen Lang, Laurindz Barret, Norma Connolly, Nehemiah Persolf, Lola D'Annunzio, Kippy Campbell, Robert Essen, Dayton Lummis, Frances Reid, Peggy Webber. *Duración*: 105 minutos.

VERTIGO

Vértigo/De entre los muertos - 1958

Producción: Alfred Hitchcock, Paramount. *Productor asociado*: Herbert Coleman. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Alec Coppel y Samuel Taylor, basado en la novela de Pierre Boileau y Thomas Narcejac, *De entre los muertos*. *Fotografía*: Robert Burks. *Efectos especiales*: John Fulton. *Decorados*: Hal Pereira, Henry Bumstead, Sam Comer y Frank McKelvey. *Color*: Technicolor. *Consejero*: Richard Mueller. VistaVision. *Música*: Bernard Hermann. *Vestuario*: Edith Head. *Montaje*: George Tomasini. *Ayudante de dirección*: Daniel McCauley. *Sonido*: Harold Lewis y Winston Leverett. *Títulos*: Saul Bass. *Estudios*: Paramount. *Intérpretes*: James Stewart (John «Scottie» Ferguson), Kim Novak (Madeleine Elster y Judy Barton), Barbara Bel Geddes (Midge), Henry Jones (el forense), Tom Helmore (Gavin Elster), Raymond Bailey (el doctor), y Ellen Corby, Konstantin Shayne, Lee Patrick. *Duración*: 122 minutos.

NORTH BY NORTHWEST

Con la muerte en los talones - 1959

Producción: Alfred Hitchcock, Metro Goldwin Mayer. *Productor asociado*: Herbert Coleman. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión original*: Ernest Lehman. *Director de*

fotografía: Robert Burles. *Color*: Technicolor. *Consejero*: Charles K. Hadegon. *Efectos especiales fotográficos*: A. Arnold Gillespie y Lee Le Blanc. *Decorados*: Robert Boyle. *Música*: Bernard Hermann. *Montaje*: George Tomasini. *Títulos de crédito*: Saul Bass. *Sonido*: Frank Milton. *Ayudante de dirección*: Robert Saunders. *Estudios*: Metro Goldwyn Mayer. *Exteriores*: Nueva York (Long Island), Chicago, Rapid City (Mont Rushmore), Dakota del Sur (National Memorial). *Intérpretes*: Cary Grant (Roger Thornhill), Eva Marie-Sant (Eve Kendall), James Mason (Philip Vandamm), Jessie Royce Landis (Clara Thornhill), Leo G. Carroll (el profesor), Philip Ober (Lester Townsend), Josephine Hutchinson («señora Townsend»), Martin Landau (Leonard), Adam Williams (Valerian) y Carlton Young, Edward C. Platt, Phillip Coolidge, Doreen Lang, Edward Blinns, Robert Ellestein, Lee Tremayne, Patrick McVey, Ken Lynch, Robert B. Williams, Larry Dobkin, Ned Glass, John Berardino, Malcom Atterbury. *Duración*: 136 minutos.

PSYCHO

Psicosis - 1960

Producción: Alfred Hitchcock, Paramount. *Jefe de producción*: Lew Leary. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Joseph Stefano, según la novela de Robert Bloch. *Fotografía*: John L. Russell. *Efectos especiales fotográficos*: Clarence Champagne. *Decorados*: John Hurley, Robert Claworthy y George Milo. *Música*: Bernard Hermann. *Vestuario*: Helen Colvig. *Montaje*: George Tomasini. *Ayudante de dirección*: Hilton A. Green. *Sonido*: Walden O. Watson y William Rusell. *Dibujo*: Saul Bass. *Estudios*: Paramount. *Exteriores*: Arizona y California. *Intérpretes*: Anthony Perkins (Norman Bates), Vera Miles (Lila Crane, hermana de Sam), John Gavin (Sam Loomis), Martin Balsam (Milton Arbogast, detective), John Mclntire (sheriff Chambers), Simon Oakland (el doctor Richmond), Janet Leigh (Marion Crane), Frank Albertson (el millonario), Patricia Hitchcock (Marion), y Vaughan Taylor, Laurene Tuttle, John Anderson, Mort Mills. *Duración*: 109 minutos.

THE BIRDS

Los pájaros - 1963

Producción: Universal. *Productor*: Alfred Hitchcock. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Evan Hunter, según la obra de Daphne du Maurier. *Fotografia*: Robert Burks. *Color*: Technicolor. *Efectos especiales*: Lawrence A. Hampton. *Consejero especial de fotografia*: Ub Iwerks. *Director de producción*: Norman Deming. *Decorados*: Robert Boyle y George Milo. *Consejero de sonido*: Bernard Hermann. *Producción y composición del sonido electrónico*: Remi Gassman y Oskar Sala. *Domador de pájaros*: Ray Berwick, *Ayudante de dirección*: James H. Brown. *Ayudante personal*

de Hitchcock: Peggy Robertson. *Ilustrador*: Alfred Whillock. *Títulos de crédito*: James S. Pollack. *Montaje*: George Tomasini. *Estudios*: Universal. *Intérpretes*: Rod Taylor (Mitch Brenner), Tippi Hedren (Melanie Daniels), Jessica Tandy (Mrs. Brenner), Suzanne Pleshette (Annie Hayworth), Veronica Cartwright (Cathy Brenner), Ethel Griffies (Mrs. Bundy), Charles McGraw (Sebastian Soles), Ruth McDevitt (Mrs. Mac Gruder), y Joe Mantell, Malcolm Atterbury, Karl Swenson, Elizabeth Wilson, Lonny Chapman, Doodles Weaver, John Me Govern, Richard Deacon, Doreen Lang, Bill Quinn. *Duración*: 120 minutos.

MARNIE

Marnie, la ladrona - 1964

Producción: Alfred Hitchcock, Universal. *Productor*: Alfred Withlock. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Jay Presson Allen, basado en una novela de Winston Graham. *Fotografía*: Robert Burks. *Color*: Technicolor. *Decorados*: Robert Boyle y George Milo. *Música*: Bernard Hermann. *Montaje*: George Tomasini. *Ayudante de dirección*: James H. Brown. *Ayudante personal de Hitchcock*: Peggy Robertson. *Sonido*: Waldon A. Watson, William Green. *Intérpretes*: Tippi Hedren (Marnie Edgar), Sean Connery (Mark Rutland), Diane Baker (Lili Mainwaring), Martin Gabel (Sidney Strutt), Louise Latham (Bernice Mainwaring, madre de Marnie), Bob Sweeney (el primo Bob), Alan Napier (señor Rutland), S. John Launer (Sam Ward), Mariette Hartley (Susan Clabon), y Bruce Dern, Henry Beckman, Edith Evanson, Meg Wyllie. *Duración*: 120 minutos.

TORN CURTAIN

Cortina rasgada - 1966

Producción: Alfred Hitchcock, Universal. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Brian Moore. *Fotografía*: John F. Warren, ASC. *Decorados*: Frank Arrigo, Heckroth y G. Milo. *Sonido*: Waldon O. Watson y William Russell. *Música*: John Adison. *Montaje*: Bud Hoffman. *Ayudante de dirección*: Donald Baer. *Ayudante personal de Hitchcock*: Peggy Robertson. *Intérpretes*: Paul Newman (profesor Michael Armstrong), Julie Andrews (Sarah Sherman), Lila Kedrova (condesa Kuchinska), Hansjoerg Felmy (Heinrich Gerhard), Tamara Toumanova (bailarina), Wolfang Kieling (Hermann Gromek), Gunter Strack (profesor Karl Manfred), Ludwing Donath (profesor Gustav Lindt), David Opatoshu (Mr. Jacobi), Gisela Fisher (Dr. Koska), Mort Mills (Granjero), Carolyn Cornwell (la mujer del granjero), Arthur Gold Porter (Freddy), Gloria Gorvin. *Duración*: 120 minutos.

TOPAZ

Topaz - 1969

Producción: Universal. *Productor*: Alfred Hitchcock. *Productor asociado*: Herbert Coleman. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Samuel Taylor, según la novela de Leon Uris *Topaz*. *Fotografía*: Jack Hildyard (Technicolor). *Decorados*: John Austin y Henry Bunstead. *Música*: Maurice Jarre. *Vestuario*: Edith Head y Pierre Balmain. *Montaje*: William Zigler. *Sonido*: Waldon O. Watson y Robert R. Bertrand. *Ayudantes de realización*: Douglas Green y James Westman. *Ayudante personal de Hitchcock*: Peggy Robertson. *Consejeros técnicos franceses*: J.-P. Mathieu y Odette Ferry. *Estudio*: Universal. *Exteriores*: Alemania Occidental. *Intérpretes*: Frederick Stafford (André Deveraux), John Vemon (Rico Parra), Karm Dor (Juanita de Córdoba), Michel Piccoli (Jacques Granville), Phillippe Noiret (Henri Harre), Claude Jade (Michéle Picard), Michel Subor (François Picard), Rosco Lee Browne (Phillippe Dubois), Per-Axel Arosemus (Boris Kusenov), John Forsythe (Michael Nordstrom), Edmon Ryan (McKittreck), Sonja Kolthoff (Mrs. Kusenov), Tina Hedstron (Tamara Kusenov), John Van Dreelen (Claude Martin), Don Randolph (Luis Uribe), Roberto Contreras (Muñoz), Carlos Rivas (Hernández), Lewis Charles (Mr. Mendoza), John Roper (Thomas), George Skaff (René d'Arcy), Robger Til (Jean Chabrier), Sandor Szabo (Emile Redon), Lew Brown (un oficial americano). *Duración*: 126 minutos.

Tippi Hedren en *Marnie, la ladrona* (1964)

FRENZY

Frenesí - 1972

Producción: Universal. *Productor*: Alfred Hitchcock. *Productor asociado*: Bill Hill.

Director de producción: Brian Burgess. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Anthony Shafer, según la novela de Arthur La Bern *Good Bye Piccadilly, Farewell Leicester Square*. *Fotografía*: Gil Taylor (Technicolor). *Efectos especiales*: Albert Whitlock. *Decorados*: Sydney Can y Robert Laing. *Música*: Ron Goodwin. *Vestuario*: Dulcie Midwinter. *Montaje*: John Jimpson. *Sonido*: Peter Handford y Gordon K. McCallum. *Ayudante de realización*: Colin Brewer. *Ayudante de Alfred Hitchcock*: Peggy Robertson. *Estudios*: Pinewood. *Exteriores*: Londres. *Intérpretes*: John Fich (Richard Blaney), Alec McCowen (el inspector Oxford), Barry Foster (Bob Rusk), Barbara Leigh-Hunt (Brenda Blaney), Bernard Cribbins (Forsythe), Anna Massey (Barbare «Babs» Milligan), Vivien Merchant (Mrs. Oxford), Billie Whitelaw (Hetty Potter), Jean Marsh (la secretaria de Brenda), Madge Ryan (Mrs. Davidson), George Tovey (Mr. Salt), John Boxer (sir George), Noël Johnson y Gerald Sim (dos clientes del bar), June Ellis (la baiman), Bunne May (el barman), Robert Keegan (un enfermo del hospital), Jimmy Gardner (el portero del hotel), Michael Bates (el sargento Spearman). *Duración*: 115 minutos.

FAMILY PLOT

La trama - 1976

Producción: Universal. *Productor*: Alfred Hitchcock. *Director de producción*: Ernest Lehman. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Ernst Lehman, según la novela de Victor Canning *The Rainbird Pattern*. *Fotografía*: Leonard South (Technicolor). *Efectos especiales*: Albert Whitlock. *Decorados*: Henry Bumstead. *Montaje*: Terry Williams. *Sonido*: James Alexander y Robert Hoyt. *Ayudantes de realización*: Howard Karanjian y Wayne Farlow. *Estudio*: Universal. *Intérpretes*: Karen Black (Fran), Bruce Dern (George Lumley), Barbara Harris (Blanche Tyler), William Devane (Arthur Adamson), Cathleen Nesbitt (Julia Rainbird), Ed Lauter (Joseph Maloney), Katherine Helmond (Mrs. Maloney), Warren J. Kemmerling (Grandison), Edith Atwater (Mrs. Clay), William Prince (el obispo), Nicholas Colasanto (Konstantine), Marge Redmon (Vera Hannagan), John Lehne (Andy Bush), Charles Tyner (Wheeler), Alexander Lockwood (el pastor), Martin West (Sanger). *Duración*: 120 minutos.

FILMS INACABADOS

NUMBER 13 - 1922

Producción: Famous Players-Lasky. *Dirección*: Alfred Hitchcock.

OTRAS FUNCIONES

DISEÑADOR DE INTERTITULOS

The Call of Youth (1920, Hugh Ford).

The Great Day (1910, Hugh Ford).

Appearances (1921, Donald Crisp).

Beside the Bonnie Brier Bush (1921, Donald Crisp).

Dangerous Lies (1921, Paul Powell).

The Mistery Road (1921, Paul Powell).

The Princess of Neu York (1921, Donald Crisp).

The Man from Home (1922, George Fitzmaurice).

Perpetua (1922, John S. Robertson, Tom Geraghty).

Spanish Jade (1922, John S. Robertson, Tom Geraghty).

Tell Your Children (1922, Donald Crisp).

Three Live Ghosts (1922, George Fitzmaurice).

PRODUCTOR, GUIONISTA, AYUDANTE DE DIRECCIÓN, SUPERVISOR DE MONTAJE O DECORADOR

THE WHITE SHADOW - 1923

Producción: Michael Balcon, Victor Saville, John Freedman. *Productor*: Michael

Balcon. *Director*: Graham Cutts. *Guión*: Alfred Hitchcock y Michel Morton. *Fotografía*: Claude L. McDonnell. *Decorados*: A. Hitchcock. *Montaje*: A. Hitchcock. *Estudias*: Islington. *Intérpretes*: Betty Conipson, Clive Brook, Henry Victor, Daisy Campbell, Olaf Hitton.

WOMAN TO WOMAN

De mujer a mujer - 1923

Producción: Michael Balcon, Victor Saville, John Freedman. *Productor*: Michael Balcon. *Director*: Graham Cutts. *Guión*: Graham Cutt^ y Alfred Hitchcock, según la obra teatral de Michael Mtorton. *Fotografía*: Claude L. McDonnell. *Decorados*: A. Hitchcock. *Montaje*: Alma Reville. *Estudios*: Islington. *Intérpretes*: Betty Compson (Daloryse), Clive Brook (David Compos y Davis Anson-Pond), Josephine Earle, Marie Ault, M. Peter.

THE PASSIONATE ADVENTURE - 1924

Producción: Michel Balcon, Gainsborough. *Director*: Graham Cutts. *Guión*: Alfred Hitchcock y Michael Morton. *Fotografía*: Claude L. McDonnel. *Decorados*: A. Hitchcock. *Ayudante de dirección*: A. Hitchcock. *Estudios*: Islington. *Intérpretes*: Alice Jayce, Clive Brook, Lillian Hali-Davies, Marjorie Daw, Victor McLaglen, Mary Brough, John Hamilton, J. R. Tozer.

THE PRUDE'S FALL - 1924

Producción: Michel Balcon, Victor Saville, John Freedman. *Productor*: Michael Balcon. *Director*: Graham Cutts. *Guión*: Alfred Hitchcock. *Decorados*: A. Hitchcock. *Ayudante de dirección*: A. Hitchcock. *Intérprete*: Betty Compson.

THE BLACKGUARD - 1925

Producción: Gainsborough, Michael Balcon. *Productor asociado*: Eric Pommer. *Director*: Graham Cutts. *Guión*: A. Hitchcock, según una novela de Raymond Patón. *Decorados*: A. Hitchcock. *Ayudante de dirección*: A. Hitchcock. *Estudios*: U. F. A., en Neubabelsberg (Berlín). *Intérpretes*: Walter Rilla (el ladrón), Jane Novak, Bernard Goetzke, Frank Stanmore.

LORD CAMBER'S LADIES - 1932

Producción: British International. *Productor*: Alfred Hitchcock, *Guión*: Benn W. Levy. *Intérpretes*: Gertrude Lawrence, Nigel Bruce, Bemita Hume, sir Gerald du

Maurier.

MEN OF THE LIGHTSHIP - 1941

TARGET FOR TONIGHT - 1941

Producción: British Ministry of Information. *Montaje de las versiones americanas*: Alfred Hitchcock.

TELEFILMS

REVENGE

Venganza - 1955

Productor: Alfred Hitchcock. *Producción*: Shamley Productions. *Ayudante de producción*: Joan Harrison. *Argumento*: Samuel Blas. *Guión*: Francis Cockrell y A. I Bezzerides. *Ayudante de dirección*: Jack Corrick. *Fotografía*: John L. Russell, Jr. *Montaje*: Richard G. Wray, Edward H.: Williams. *Interpretes*: Ralph Meeker (Carl Spann), Vera Miles (Elsa Spann).

BREAKDOWN

Colapso - 1955

Productor: Alfred Hitchcock. *Producción*: Shamley Productions. *Ayudante de producción*: Joan Hamson. *Argumento*: Louis Pollock. *Guión*: Louis Pollock, Francis Cockrell. *Ayudante de dirección: james* Hogan. *Fotografía*: John L. Russell, Jr. *Montaje*: Richard G. Wray, Edward W. Williams. *Intérpretes*: Joseph Cotten (William Callew), Raymond Bailey (Ed Johnson).

THE CASE OF MR. PELHAM

El caso del señor Pelham - 1955

Productor: Alfred Hitchcock. *Producción*: Shamley Productions. *Ayudante de producción*: Joan Harrison. *Argumento*: Anthony Armstrong. *Guión*: Francis Cockrell. *Ayudante de dirección*: Jack Corrick. *Fotografia*: John L. Russell, Jr.

Montaje: Richard G. Wray, Edward W. Williams. *Intérprete*: Tom Ewell (Albert Pelham).

BACK FOR CHRISTMAS

Volver para Navidad - 1956

Productor: Alfred Hitchcock. *Producción*: Shamley Productions. *Ayudante de producción*: Joan Harrison. *Argumento*: John Collier *Guión*: Francis Cockrell. *Ayudante de dirección*: Richard Birnie. *Fotografía*: John L. Russell, Jr. *Montaje*: Richard G. Wray, Edward W. Williams, *intérpretes*: John Williams (Herbert Carpenter), Isabel Elsom (Herrmone Carpenter).

WET SATURDAY

Sábado lluvioso - 1956

Productor: Alfred Hitchcock. *Producción*: Shamley Productions. *Ayudante de producción*: Joan Harrison. *Argumento*: John Collier. *Guión*: Marian y Francis Cockrell. *Ayudante de dirección*: Jack Corrick. *Fotografía*: John L. Russell, Jr. *Montaje*: Edward W. Williams, Richard G. Wray. *Intérpretes*: Sir Cedric Hardwicke (señor Princey), John Williams (capitán Smolley), Kathryn Givney (señora Princey).

MR. BLANCHARD'S SECRET

El secreto del Sr. Blanchard - 1956

Productor: Alfred Hitchcock. *Producción*: Shamley Productions. *Ayudante de producción*: Joan Harrison. *Argumento*: Emily Neff. *Guión*: Sarett Rudley. *Intérpretes*: Mary Scott (Babs Fenton), Robert Horton (John Felton), Dayton Lummis (señor Blanchard), Meg Mundi (señora Blanchard).

FOUR O'CLOCK

A las cuatro en punto - 1957

PToductor: Alfred Hitchcock. *Producción*: Shamley Productions. *Ayudante de producción*: Joan Harrison. *Argumento*: Cornell Woolrich. *Guión*: Francis Cockrell. *Ayudante de dirección*: Hilton A. Green. *Fotografía*: John L. Russell, Jr. *Montaje*: Richard G. Wray, Edward W. Williams. *Intérpretes*: E. G. Marshall (Paul Steppe), Nancy Kelly (Fran), Richard Long (Dave). *Duración*: 55 minutos.

ONE MORE MILE TO GO

Una milla para llegar - 1957

Productor: Alfred Hitchcock. *Producción*: Shamley Productions. *Ayudante de producción*: Joan Harrison. *Argumento*: F. J. Smith. *Guión*: James P. Cavanagh. *Ayudante de dirección*: Hilton A. Green. *Fotografía*: John L. Russell, Jr. *Montaje*: Richard G. Wray, Edward W. Williams. *Intérpretes*: David Wayne (Sam Jacoby), Louise Larrabee (Martha Jacoby), Steve Brodie (el policía).

THE PERFECT CRIME

El crimen perfecto - 1957

Productor: Joan Harrison. *Producción*: Shamley Productions. *Argumento*: Ben Ray Redman. *Guión*: Stirling Silliphant. *Ayudante de dirección*: Hilton A. Green. *Fotografía*: John L. Russell, Jr. *Montaje*: Richard G. Wray, Edward W. Williams. *Intérpretes*: Vincent Price (Charles Courtney), James Gregory (John Gregory).

LAMB TO THE SLAUGHTER

Cordero para cenar - 1958

Productor: Joan Harrison. *Producción*: Shamley Productions. *Ayudante de producción*: Norman Lloyd. *Argumento*: Roald Dahl. *Guión*: Roald Dahi. *Ayudante de dirección*: Hilton A. Green. *Fotografía*: John L. Russell, Jr. *Montaje*: Richard G. Gray, Edward W. Williams. *Intérpretes*: Barbara Bel Geddes (Mary Maloney), Harold J. Stone (teniente Noonan).

A DIP IN THE POOL

Un chapuzón en el mar - 1958

Productor: Joan Harrison. *Producción*: Shamley Productions. *Ayudante de producción*: Norman Lloyd. *Argumento*: Roald Dahl. *Guión*: Robert C. Dennis, Francis Cockrell. *Ayudante de dirección*: Hilton A. Green. *Fotografía*: John F. Warren. *Montaje*: Richard G. Wray, Edward W. Williams. *Intérpretes*: Keenann Wynn (William Botibol), Louise Platt (Ethel Botibol), Philip Bourneuf (Renshaw).

POISON

Veneno - 1958

Productor: Joan Harrison. *Producción*: Shamley Productions. *Ayudante de producción*: Norman Lloyd. *Argumento*: Roald Dahl. *Guión*: Casey Robinson. *Ayudante de dirección*: Hilton A. Green. *Fotografía*: John L. Russell, Jr. *Montaje*:

Richard G. Wray, Edward W. Williams. *Intérpretes*: Wendell Corey (Timber Woods), James Donald (Harry Pope).

BANQUO'S CHAIR

La silla del asesino - 1959

Productor: Joan Hamson. *Producción*: Shamley Productions. *Ayudante de producción*: Norman Lloyd. *Argumento*: Rupert Croft-Cooke. *Guión*: Francis Cockrell. *Ayudante de dirección*: Hilton A. Green. *Fotografía*: John L. Russell, Jr. *Montaje*: Richard G. Wray, Edward W. Williams. *Intérpretes*: John Williams (William Brent), Kenneth Haigh (John Bedford).

ARTHUR

Arthur - 1959

Productor: Joan Harrison. *Producción*: Shamley Productions. *Ayudante de producción*: Norman Lloyd. *Argumento*: Arthur Williams. *Guión*: James P. Cavailagh. *Ayudante de dirección*: Hilton A. Green. *Fotografía*: John L. Russell, Jr. *Montaje*: Richard G. Wray, Edward W. Williams. *Intérpretes*: Laurence Harvey (Arthur Williams), Hazel Court (Helen).

THE CRYSTAL TRENCH

El ataúd de cristal - 1959

Productor: Joan Harrison. *Producción*: Shamley Productions. *Ayudante de producción*: Norman Lloyd. *Argumento*: A. E. W, Mason. *Guión*: Stirling Silliphant. *Ayudante de dirección*: Hilton A, Green. *Fotografía*: John F. Warren. *Montaje*: Richard G. Wray, Edward W, Williams. *Intérpretes*: Patricia Owens (Stella Ballister), Harold O. Dyrenforth (Frederick Blauer).

INCIDENT AT A CORNER

Incidente en una esquina - 1960

Productor: Joan Harrison. *Producción*: Shamley Productions. *Ayudante de producción*: Norman Lloyd. *Argumento*: Charlotte Armstrong. *Guión*: Charlotte Armstrong. *Ayudante de dirección*: Hilton A. Green. *Fotografía (color)*: John L. Russell, Jr. *Montaje*: Richard G. Wray, Edward W. Williams. *Intérpretes*: Paul Hartman (James Medwich), Vera Miles (Jane), George Peppard (Pat). *Duraáón*: 55 minutos.

MRS. BIXBY AND THE COLONEL'S COAT

La señora Bixby y el abrigo del coronel - 1960

Productor: Joan Harrison. *Producción*: Shamley Productions. *Ayudante de producción*: Norman Lloyd. *Argumento*: Roald Dahl. *Guión*: Halsted Wells. *Ayudante de dirección*: James H. Brown. *Fotografía*: John L. Russell, Jr. *Montaje*: David J. O'Connell, Edward W. Williams. *Intérpretes*: Audrey Meadows (Sra. Bixby), Lee Tremayne (doctor Bixby), Stephen Chase (el coronel).

THE HORSE PLAYER

El jugador - 1961

Productor: Alfred Hitchcock. *Producción*: Shamley Productions. *Ayudante de producción*: Joan Harrison. *Argumento*: Henry Slesar. *Guión*: Henry Slesar. *Ayudante de dirección*: James H. Brown. *Fotografia*: John L. Russell, Jr. *Montaje*: David J. O'Connell, Edward W. Williams, *intérpretes*: Claude Rains (Padre Amion), Ed Gardner (Sheridan).

BANG! YOU'RE DEAD

¡Bang! Estás muerto - 1961

Productor: Joan Harrison. *Producción*: Shamley Productions. *Ayudante de producción*: Norman Lloyd. *Argumento*: Margery Vosper. *Guión*: Harold Swanton. *Ayudante de dirección*: Wallace Worsely. *Fotografia*: John L. Russell, Jr. *Montaje*: David J. O'Connell, Edward W. Williams. *Intérprete*: Biff Elliott (Fred Chester).

I SAW THE WHOLE THING

Yo lo vi todo - 1962

Productor: Joan Harrison. *Producción*: Shamley Productions. *Ayudante de producción*: Gordon Hessler. *Argumento*: Henry Cecil. *Guión*: Henry Slesar. *Ayudante de dirección* (Ronnie Rondel). *Fotografia*: Benjamin H. Kline. *Montaje*: David J. O'Connell, Edward W. Williams. *Intérpretes*: John Forsythe (Mike Barnes), Kent Smith (Jerry O'Hara). *Duración*: 55 minutos.

BIBLIOGRAFÍA

Libros y artículos de carácter general

ARGAN, G. C., *El arte moderno*, Valencia, Fernando Torres, 1975, 2 vols.

ARMES, R., *Panorama histórico del cine*, Madrid, Fundamentos, 1976.

—, *A Critical History of the British Cinema*, Londres, Oxford University Press, 1978.

AUMONT, J., *Du visage au cinéma*, París, Cahiers du Cinéma, 1992 (trad. cast.: *El rostro en el cine*, Barcelona, Paidós, 1998).

AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M., y VERNET, M., *Esthétique du film*, París, Nathan, 1983 (trad. cast.: *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1985).

AUMONT, J., y MARIE, M., *L'analyse des films*, París, Nathan, 1983 (trad, cast.: *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990).

BALIO, T., *Arte e merce nella Golden Age di Hollywood*, en V. Zagarrio, págs. 15 26.

BARTHES, R., *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1980.

—, *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1980.

—, *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986.

—, *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1990.

BAZIN, A., *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990.

BELLOUR, R., *L'analyse du film*, Albatros, París, 1979.

—, *Le cinema américain. Analyses de films*, I y II, París, Flammarion, 1980.

BENNET FERRANDO, V. J., *El tiempo de la narración clásica: los films de gangsters de Warner Bros. (1930-1932)*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992.

—, «Los ecos del montaje: Función narrativa del *collage* en *The Roaring Twenties*», *Archivos de la Filmoteca*, núm. 20 (junio de 1995), págs. 115-130.

BETTETINI, G., *Producción significante y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili,

1977.

—, *Tiempo de la expresión cinematográfica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

BOHN, T. W., y STRONGUEN, R. L., *Light and Shadows: A History of Motion Picture*, Palo Alto, Mayfield, 1978.

BONITZER, P., *Le champ aveugle: Essais sur le cinema*, París, Gallimard, 1982.

BORDWELL, D., «Normas históricas y narración hollywoodiense», *Archivos de la Filmoteca*, núm. 10 (octubre-diciembre de 1991), págs. 66-75.

—, y THOMPSON, K., *Film Art. An Introduction*, McGraw-Hill, 1979 (trad, cast.: *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995).

—, *Narration in the Fiction Film*, Londres, Methuem, 1985 (trad, cast.: *Narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996).

—, STAIGER, J., y THOMPSON, K., *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Londres, Routledge, 1985 (trad, cast.: *El cine clásico de Hollywood. Estilo y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997).

—, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Harvard University Press, 1989 (trad, cast.: *El significado del filme*, Barcelona, Paidós, 1995).

—, *On The History of Film Style*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.

BRANIGAN, E., *Point of View in the Cinema*, Mouton, Berlin-Nueva York-Amsterdam, 1984.

BROWNE, N., *The Rhetoric of Filmic Narration*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.

—, «Sistema de produzione/sistema de rappresentazione», en V. Zagarrio (a cura di), *Hollywood in Progress* (véase), págs. 53-72.

—, «El espectador en el texto. La retórica de *La Diligencia*», *Revista de Ciencias de la Información*, Universidad Complutense de Madrid, núm. 2 (1985), págs. 105-122.

BURCH, N., *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1970.

—, *Itinerarios. La educación de un soñador de cine*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína/Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje, 1985.

—, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987.

BURGIN, V., DONALD, J., y KAPLAN, C. (eds.), *Formations of Fantasy*, Nueva York, Routledge, 1989.

CABRERA INFANTE, G., *Un oficio del siglo XX*, Barcelona, Seix Barral, 1973.

CASETTI, F., *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milán, Bompiani, 1986 (trad. cast.: *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1989).

—, *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1995.

CHION, M., *Cómo se escribe un guión*, Madrid, Cátedra, 1988.

—, *La musique au cinema*, París, Librairie Arthème Fayard, 1995 (trad. cast.: *La música en el cine*, Barcelona, Paidós, 1997).

COMPANY, J. M., «Mirada/punto de vista/representación», *Eutopias*, núm. 1-2 (invierno-primavera de 1985), págs. 49-70.

—, «La enunciación fílmica: mirada/punto de vista/representación», núm. 2 (1985), *Revista de Ciencias de la Información*, Universidad Complutense de Madrid, núm. 2 (1985), páginas 83-92.

—, *El aprendizaje del tiempo*, Valencia, Episteme, 1995.

CRITTENDEN, R., *The Thames and Hudson Manual on Film Editing*, Londres, Thames & Hudson, 1981.

DELEUZE, G., *L'image-mouvement, Cinema I*, París, Minuit, 1983 (trad. cast.: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984).

—, *L'image-temps, Cinéma 2*, París, Minuit, 1985 (trad. cast.: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987).

EISENSCHITZ, B., y BERTETTO, P., *Fritz Lang*, Valencia, Cinémathèque française, Museo Nazionale del Cinema, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995.

GAUDREAULT, A., *Du littéraire au filmique*, París, Méridiens-Klincksieck, 1987.

—, y JOST, F., *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.

GOMERY, D., «Dal muto alla televisione: nuove ipotesi sulla storia dello "studio system"», en V. Zagarrio (ver), págs. 27-42.

—, *Hollywood. El sistema de estudios*, Madrid, Verdoux, 1991.

GONZÁLEZ REQUENA, J., «En los límites del cine clásico: la escritura manierista de Douglas Sirk», *Eutopias*, núm. 1-2 (invierno-primavera de 1985), págs. 87-107.

—, «Film, discurso, texto. Hacia una teoría del texto artístico», *Revista de Ciencias de la Información*, Universidad Complutense de Madrid, núm. 2 (1985).

—, *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*, Valencia/Minneapolis, Eutopías Film-Hipenón, 1986.

—, «Del lado de la fotografía: una historia del cine en los márgenes del sistema de representación clásico», en J. Pérez Perucha (ed.), *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988, págs. 143-153.

—, «La fotografía, el cine, lo siniestro», *Archivos de la Filmoteca*, núm. 8 (diciembre de 1990-febrero de 1991), págs. 6-13.

—, (comp.), *El análisis cinematográfico. Métodos teóricos. Metodologías. Ejercicios de análisis*, Madrid, Complutense, 1995.

—, «Análisis textual e historia del cine (clásico, manierísta, postclásico)», ponencia presentada en el seminario *La enseñanza de la historia del cine* (UIMP, Valencia, 1996, dirigido por Jenaro Talens y Santos Zunzunegui). Actas mecanografiadas, págs. 132-144,

GOW, G., *Suspense in the Cinema*, Londres, A. Zwemmer Limited, 1968.

GUBACK, T. H., *La industria internacional del cine*, Madrid, Fundamentos, 1980, vol. 1.

GUBERN, R., *McCarthy contra Hollywood: la caza de brujas*, Barcelona, Anagrama, 1974.

GUNNING, T., *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1991.

HEATH, S., *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.

HEATH, S., y MELLENCAMP, P. (comps.), *Cinema and Language*, Los Ángeles, A.F.I., 1983.

HIRSCH, V. A., *Edith Head. Film Costume Designer*, Kansas, University of Kansas, 1973.

JACOBS, L., *La azarosa historia del cine americano*, Barcelona, Lumen, 1972, tomo II.

KEPLEY, V., «Spatial articulation in the classical cinema», *Wide Angle*, vol. 5, núm. 3 (1983), págs. 50-58.

KUHN, A., *Cine de mujeres*, Madrid, Cátedra, 1991.

LLINAS, F., y MAQUA, J., *El cadáver del tiempo. El collage como transmisión narrativa/ideológica*, Valencia, Fernando Torres, 1976.

MARTIN ARIAS, L., «John Ford», *Escritos*, núm. 14 (1987).

—, «Fritz Lang: el texto enmarcado», *Escritos*, núm. 28 (1988).

—, «Howard Hawks (el cine clásico de Hollywood)», *Escritos*, núm. 23 (1988).

MITRY, J., *Estética y psicología del cine*, 1 y 2, Madrid, Siglo XXI, 1989.

MORTHEN, E., *Los estudios de Hollywood*, Barcelona, Ultramar, 1989.

MULVEY, L., *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Eutopías/Documentos de Trabajo, vol. 1, 1988.

NASIO, J. D., *La mirada en psicoanálisis*, Barcelona, Gedisa, 1994.

NICHOLS, B., *Ideology and the Images*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.

OUDART, J.P., «Cinema and Suture», *Screen*, vol. 18, núm. 4 (1977-1978), págs. 35-47.

PÉREZ, X., *El suspens cinematográfic*, Barcelona, Portic, 1999.

PÉREZ PERUCHA, J. (ed.), *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988.

PERKINS, V., *El lenguaje del cine*, Madrid, Fundamentos, 1976.

RAY, R. B., *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1985.

REISZ, K., *Técnica del montaje cinematográfico*, Madrid, Taurus, 1966.

ROPARS, M. C., *Le texte divisé*, París, PUF, 1981.

SALT, B., *Film Style and Technology: History and Analysis*, Londres, Starword, 1983.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V., «Héroes y tumbas (mirada y representación en el cine de Orson Welles)». *Cuadernos de Cine. Textos críticos-Modos de ver*, núm. 7 (abril de 1986), págs. 7-31.

—, *Sombras de Weimar, Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid, Verdoux, 1990.

—, (coord,), *Más allá de la duda. El cine de Fritz Lang*, Valencia, Universitat de Valencia, 1992.

—, *Teoría del montaje cinematográfico*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992.

—, «La historiografía del cine. En busca del tiempo perdido», en P. Aullón de Haro (coord.), *Teoría de la historia de la literatura y del arte*, monográfico de *Teoría/Crítica*, Universidad de Alicante/Verbum, 1994, págs. 307-327.

—, «Despedazar un cuerpo. De una cierta tendencia en el cine de terror postmoderno», *Vértigo*, núm. 11 (marzo de 1995), págs. 62-65.

—, *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V., y BENET FERRANDO, V. J. (eds.), *El cine clásico y nosotros. Teoría. Historia. Archivos de la Filmoteca*, núm. 14 (junio de 1993).

—, (eds.), *Las estrellas: vejez de un mito en la era técnica. Archivos de la Filmoteca*, núm. 18 (octubre de 1994).

SCHATZ, T., *Hollywood Genres: Formulas, Film-making and the Studio System*, Filadelfia, Temple University Press, 1981.

—, *The Genius of the System: Hollywood Film-making in the Studio Era*, Nueva York, Pantheon, 1988.

SCHICKEL, R., *The Men who Made the Movies*, Nueva York, Atheneum, 1975.

THOMPSON, K., *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1988.

TRUFFAUT, F., *Las películas de mi vida*, Bilbao, Mensajero, 1976.

—, *Correspondence* (lettres recueillies par Gilles Jacob et Claude de Givray), Renens, 5 Continents, 1988.

VANOYE, F., *Guiones modelo y modelos de guión*, Barcelona, Pardos, 1996.

VV.AA., *La política de los autores*, Madrid, Ayuso, 1974.

—, *Historia general del cine*, Madrid, Cátedra, 1995-1996, 12 vols.

WEISS, E., y BELTON, J., *Theory and Practice Film Sound*, Nueva York, Columbia University Press, 1985.

WICKING, C., y VAHIMAGI, T., *The American Vain: Directors and Directions in Television*, Nueva York/Londres, E. P. Dutton/Talisman Books, 1979.

WOLLEN, P., *Readings and Writings*, Londres, Verso, 1982.

WORDEN, M. F., *The Art of Anxiety: Principles of Suspense in the Representative Narrative Films*, University of Missouri, 1977.

ZAGARRIO, V. (a cura di), *Hollywood in Progress. Itinerari cinema televisione*, Venecia, Marsilio, 1984.

ZUNZUNEGUI, S., *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid, Cátedra, 1994.

—, *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Barcelona, Paidós, 1996.

Libros y artículos sobre Alfred Hitchcock

ALBERICH, E., *Alfred Hitchcock. El poder de la imagen*, Barcelona, Fabregat, 1987.

ALLEN, R., y GONZALES, S. I., *Alfred Hitchcock. Centenary Essays*, Londres, British Film Institute, 1999.

ALMANSI, R. J., «Alfred Hitchcock's Disappearing Women: a Study in Scopophilia and Object Loss», *The International Review of Psychoanalysis*, 19, núm. 1 (1992), págs. 81-90.

ALLOMBERT, G., «Alfred Hitchcock», *Image et son* (noviembre de 1960).

AMENGUAL, B., y BORDE, R., *Alfred Hitchcock*, Lyon, Premier Plan, 1960.

—, «A propos de *Vertigo* ou Hitchcock contre Tristan», *Etudes cinématographiques*, núms. 84-87, París, Lettres Modernes, 1971, págs. 37-55.

ANDERSON, L., «Alfred Hitchcock», *Sequence*, núm. 9 (otoño de 1949), págs. 113-124.

APPEL, A., Jr., «The Eye of Knowledge: Voyeuristic Games in Film and Literature», *Film Comment*, 9, núm. 3 (mayo-junio de 1973), págs. 2026.

AUILER, D., *Vertigo. The Making of a Hitchcock Classic*, Nueva York, St. Martin's Press, 1998.

—, *Hitchcock's Secret Notebooks*, Londres, Bloomsbury, 1999.

BARBIER, P., y MOREAU, J., *Alfred Hitchcock*, París, PAC, 1985.

BARKA, R., «Un gros monsieur souriant appelé Hitchcock», *Cine-Amateur* (enero de 1960).

BARR, C., «*Blackmail*: Silent and Sound», *Sight and Sound* (primavera de 1983), págs. 142-145.

BAXT, G., *The Alfred Hitchcock Murder Case*, Nueva York, St. Martin's Press, 1986.

BAZIN, A., *El cine de la crueldad (de Buñuel a Hitchcock)*, Bilbao, Mensajero, 1977.

BELFRAGE, C., «Alfred the Great. World's Youngest Filmmaker», *The Picturegoer*, 11, núm. 63 (marzo de 1926), pág. 60.

BELTON, J., «Dexterity in a Void: the Formalist Esthetics of Alfred Hitchcock», *Cineaste*, 10, núm. 3 (verano de 1980), páginas 9-13.

BELLOUR, R., «*Les Oiseaux*: analyse d'une séquence», *Cahiers du Cinéma*, núm. 216 (octubre de 1969), págs. 24-38.

—, «*Marnie*: Une lecture», *Revue d'Esthétique*, núm. 20 (1969), págs, 169-179.

—, «Le blocage symbolique», *Communications*, núm. 23 (1975), págs. 235-350.

—, «Hitchcock, the Enunciator», *Camera Obscura*, núm. 2 (otoño, 1977), págs. 66-91.

—, «Psychosis, Neurosis, Perversion», *Camera Obscura*, núms. 3-4 (verano de 1979), págs. 104-134.

BENET FERRANDO, V. J., «Límites del cine clásico en el primer telefilm: Alfred Hitchcock», en E. Jiménez Losantos y V. Sánchez-Biosca, *El relato electrónico*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, págs. 85-96.

BITSCH, C., «Alfred Hitchcock entre trois films», *Cahiers du Cinéma*, núm. 92 (febrero de 1959), págs. 24-26.

BOGDANOVICH, P., *The Cinema of Alfred Hitchcock*, Nueva York, Museum of Modem Art Film Library, 1963.

BOND, K., «The other Alfred Hitchcock», *Film Culture*, núm. 41 (verano de 1966), págs. 30-35.

BONITZER, P., «It's only a film/ou la fate du néant», *Framework*, núm. 14 (verano de 1981), págs. 22-24.

BORWELL, D., «Alfred Hitchcock's *Notorious*», *Film Heritage*, 4, núm. 3 (primavera de 1969), págs. 6-10.

BOUZEREAU, L., *The Alfred Hitchcock Quote Book*, Nueva Jersey, Carol Publishing, 1993.

BRAUDY, L., «Hitchcock, Truffaut, and the Irresponsible Audience», *Film Quarterly*, núm. 4 (verano de 1968), págs. 21-27.

BRILL, L., *The Hitchcock Romance. Love and Irony in Hitchcock's Films*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1988.

BRUNETTA, G. P., *Alfred Hitchcock o l'universo della relativitá*, Cittadella, Deltha tte, 1971.

BRUNO, E. (dir.), *Per Alfred Hitchcock*, Montepulciano, Editori del Grifo, 1981.

BUSCOMBE, E., «Dickens and Hitchcock», *Screen*, vol. II, números 4-5, 1970, págs. 97-114.

CABRERA INFANTE, G., «El bacilo de Hitchcock», en *Arcadia todas las noches*, Barcelona, Seix Barral, 1978, págs. 59-84.

CALLEGARI, G., y LODATO, N. (eds.), *Una rosa, é una rosa, il cinema secondo Alfred Hitchcock*, Centro Stampa dell'ammidistrazione provinciale, 1979.

CAMERON, J., «Hitchcock an the Mechanisms of Suspense», *Movie*, núm. 3 (octubre de 1962), págs. 4-7.

CAMERON, J., y PERKINS, V. F.: «Hitchcock», *Movie*, núm. 6 (enero de 1963), págs. 4-6.

CAMERON, J., y JEFFERY, R., «The Universal Hitchcock», *Movie*, núm. 12 (primavera de 1966), págs. 21-24.

CARLINI, F., *Alfred Hitchcock*, Florencia, La Nuova Italia, 1973.

CARREÑO, J. M., *Alfred Hitchcock*, Madrid, J. C., 1980.

CASTRO DE PAZ, J. L., «Cuando los ojos quedan atrás. La mirada que delira», *Cuadernos cinematográficos. Universidad de Valladolid*, núm. 8 (1994), págs. 61-73.

—, «Los ojos atrapados en el lienzo: entre el enigma y la pasión», en J. González Requena, *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*, Madrid, Complutense, 1995, págs. 253-269.

—, *Alfred Hitchcock. Vértigo/De entre los muertos*, Barcelona, Paidós, 1999.

—, *El surgimiento del telefilm. Los años cincuenta y la crisis de Hollywood: Alfred Hitchcock y la televisión*, Barcelona, Paidós, 1999.

CHABROL, C., «Les choses sérious», *Cahiers du Cinema*, núm. 46 (abril de 1955), págs. 41-43.

CHION, M., «Chiffre de destinée», *Cahiers du Cinema*, núm. 358 (abril de 1984), págs. 30-34.

—, «Le quatrième côté», *Cahiers du Cinéma*, núm. 356 (febrero de 1984), págs. 4-7.

CORBER, R. J., *In the Name of National Security: Hitchcock, Homophobia, and the Political Construction of Gender in Postwar America*, Durham, Duke University Press, 1993.

COREY, D., *Fearful Symmetries: the Contest of Authority in the Hitchcock Narrative*, Nueva York, New York University Press, 1980.

CORNELLAS, P., *Hitchcock, época Selznick: 1940-1947*, Cine Club Sabadell, 1988.

COUNTS, K. B,, «The Making of Alfred Hitchcock's *The Birds*», *Cinefantastique*, 10, núm. 2 (1980), págs. 14-35.

COURSODON, J.-P., «Le désir attrapé par la corde ou plaisirs de l'enfer, enfer du plaisir», *Cinema 84* (noviembre de 1984), págs. 25-34.

DEMONSABLON, P., *Alfred Hitchcock*, París, Cinéma d'Aujourd'hui, 1964.

DERRY, C. D., *The Suspense Thriller: Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*, Jefferson (Carolina del Norte), McFarland, 1988.

DEULTELBAUM, M., y LELAND, P., *Alfred Hitchcock Reader*, Ames, Iowa University Press, 1986.

DI GIAMMATTEO, F., «Hitchcock, la luce dentro il latte», *Bianco e Nero*, núm. 1 (enero de 1967), págs. 10-21.

DOTY, A. M., *Alfred Hitchcock Films on the 1940s: the Emergence of Personal Style and Theme Within the American Studio System*, Urbana, University of Illinois, 1984.

DOUCHET, J., «Le troisième dé d'Hitchcock», *Cahiers du Cinéma*, núm. 99, núm. 102 (septiembre-octubre de 1959), págs. 30-37, 44-50.

—, *Alfred Hitchcock*, París, L'Herne Cinéma, 1965.

DURGNAT, R., «Inside Norman Bates», en *Films and Feelings*, Londres, Faber and Faber, 1967, págs. 209-222.

—, «The strange case of *Alfred Hitchcock*», Londres, Faber and Faber, 1974.

ECHEVARRIETA, A., «Saul Bass. Maestro del diseño», *Dirigido por…*, núm. 156

(marzo de 1988), págs. 5-7.

ESCARRE, J., *Hitchcock, un genio en TV*, Barcelona, Ixia Llibres, 1992.

FABBRI, M., *Hitchcock: il maestro negato. Bibliografía e Filmografía critica*, Roma, Meridiana, 1991.

FERNÁNDEZ CUENCA, C., *El cine británico de Alfred Hitchcock*, Madrid, Editora Nacional, 1974.

FERNÁNDEZ DE SEVILLA MARTÍN-ALBO, M., y URCHUEGUÍA SCHOLZEL, C., «A propósito de la música de *Vértigo*», *Archivos de la Filmoteca*, núm. 9 (primavera-verano de 1991).

FINLER, J. W., *Hitchcock in Hollywood*, Nueva York, Continuum, 1992.

FLITTERMAN, S., «Woman, Desire, and the Look: Feminism and the Enunciative», *Cine-trats*, 2, núm. 1 (otoño de 1978), páginas 63-68.

FREEMAN, D., *The Last Days of Alfred Hitchcock*, Londres, Pavilion Books, 1984.

FUNK, J., «Fonctions et significations de l'escalier dans le cinema d' Alfred Hitchcock», *Positif* núm. 286 (diciembre de 1984), págs. 30-35.

GONZALEZ REQUENA, J., «En el umbral de lo inverosímil. *Con la muerte en los talones*», *Contracampo*, núm. 23 (septiembre de 1981), págs. 11-18.

GOODKIN, R. E., «Film and Fiction: Hitchcock's *Vertigo* and Proust's Vertigo», *MLN*, 102, núm. 5 (diciembre de 1987), págs. 1171-1181.

GOTTLIEB, S., *Hitchcock on Hitchcock. Selected Writings and Interviews*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1995.

GOUGH-YATES, K., «Private Madness and Public Lunacy», *Film and Filming*, 18, núm. 5 (febrero de 1972), págs. 26-30.

GREIG, D., «The Sexual Differentiation of the Hitchcock Text», *Screen*, XXVIII, núm. 1 (invierno de 1987), págs. 28-47.

HARRIS, R., y LASKY, M., *The Films of Alfred Hitchcock*, Nueva York, Citadel Press, 1976.

HAYLER, M, *The Alfred Hitchcock Album*, Nueva York, Prendice Hall, 1981.

HELLMAN, G., «Alfred Hitchcock, England's Best and Biggest Director, Goes to Hollywood», *Life* (20 de noviembre de 1934).

HEMMETER, T. M., *Hitchcock the Stylist*, Cleveland, Case Western Reserve University,

1980.

HENSTELL, B., *Alfred Hitchcock*, Washington D.C., American Film Institute, 1972.

HIGHAM, C., «Hitchcock's World», *Film Quarterly*, núm. 16 (invierno de 1962), págs. 3-16.

HITCHCOCK, A., «Alfred Hitchcock Talking», *Films and Filming*, 5, núm. 10 (julio de 1959), pág. 7.

—, «La mise en scène», *Positif*, núm. 234 (septiembre de 1980), págs. 1-6.

—, «Mi afición favorita», *Destino* (21 de mayo de 1980), pág. 39.

—, «Cómo escojo a mis heroínas», *Casablanca*, núm. 9 (septiembre de 1981), págs. 47-48.

HOLLINGER, K., «"The look" Narrativity and the Female Spectator in *Vertigo*», *Journal of Film and Video*, XXXIX, núm. 4 (otoño de 1987), págs. *18-27*.

HOUSTON, P., «The Figure in the Carpet», *Sight and Sound*, núm. 32 (otoño de 1963), págs. 159-165.

—, «Hitchcockery», *Sight and Sound*, núm. 37 (otoño de 1968).

HUMPRJES, P., *The Films of Alfred Hitchcock*, Nueva York, Portland House, 1986.

HURLEY, N. P., *Soul in Suspense: Hitchcock's Fright and Delight*, Metuchen, Scarecrow, 1993.

JENKINS, S., y COMB, R., «Hitchcock x 2. Refocusing the spectator», *Monthly Film Bulletin*, núm. 601 (febrero de 1984), págs. 34-38.

KAPLAN, N., «Alfred Hitchcock; je suis une légende», *Lettres Française*, 847 (27 de octubre), pág. 7.

KAPSIS, R. E., «Alfred Hitchcock: *Auteur* or Hack?», *Cineasta*, XIV, núm. 3 (1986), págs. 30-35.

—, *Hitchcock. The Making of a Reputation*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1992.

KINDEM, G. A., *Towards a Semiotic Theory of Visual Communication in the Cinema: a Reappraisal of Semiotic Theories from a Cinematic Perspective and a Semiotic Analysis of Colours Signs and Communication in the Colour Films of Alfred Hitchcock*, Nueva York, Amo Press, 1980.

KLOPPEWBURG, J., *Die dramaturgische Funktion der Musik in Filmen Alfred*

Hitchcock, Munich, W. Fink, 1986.

KROHN, B., *Hitchcock au travail*, París, Cahiers du Cinéma, 1999.

LA VALLEY, A. J., *Focus on Hitchcock*, Englewood Cliftts, Nueva Jersey Prentice Hall, 1972.

LAMBERT, G., «Hitchcock and the Art of Suspense», *American Film*, I, núm. 4 (enero-febrero de 1976), págs. 16-23 (1.ª parte), y núm. 5 (marzo de 1976), págs. 60-67 (2.ª parte).

LEFF, L. J., *Hitchcock y Selznick*, Barcelona, Laertes, 1992.

LEGRAND, G., «Petit diptyque pour "Sir Alfred"», *Positif*, núm. 234 (septiembre de 1980), págs. 7-14.

LEHMAN, E., *North by Northwest*, Nueva York, Viking, 1972.

—, «Hitch», *American Film* (agosto de 1980).

LEITCH, T. M., *Find the Director and Other Hitchcock Garnet*, Georgia, University of Georgia Press, 1991.

LIGHTMAN, H. A., «Hitchcock Talks About Lights, Camera, Action», *American Cinematographer*, 48, núm. 5 (mayo), paginas 332-335.

MAGNY, J., «Alfred Hitchcock (1899-1980)», *Cinema 80* (junio de 1980), págs. 41-51.

MANZ, H. P., *Alfred Hitchcock*, Zurich, Sanssouci Verlag, 1962.

MARIAS, M., «Vértigo», *Nuestro Cine*, núm. 80 (octubre de 1968), págs. 43-44.

MARTÍN ARIAS, L., «*Psicosis*. El encuentro del ojo con lo real», *Contracampo*, núm. 42 (verano-otoño de 1987), págs. 79-90.

McCARTY, y KELLEHER, B., *Alfred Hitchcock Presents. An Ilustrated Guide to the Ten-Year Television Career of the Master of Suspense*, Nueva York, St. Martin's Press, 1985,

McNAMARA, D. D., *Alfred Hitchcock's Symbolic Fantasies; a Comedy of Narrative Form*, Columbia, University of Missouri, 1983.

MELO FERREIRA, C., *O cinema de Alfred Hitchcock*, Oporto, Ediçoes Afrontamento, 1985.

MODLESKI, T., *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*, Nueva York, Methuem, 1988.

MONTCOFFE, F., *Penétre sur cour, élude critique*, París, Nathan, Colección Synopsis, 1990.

MONTESANTI, F., «L'Hitchcock del "periodo inglese": nella retrospettive della XXX Mostra di Venezia», *Bianco e Nero*, núms. 9-10 (septiembre-octubre de 1969), págs. 85-99.

MORSIANI, A., y MORSIANI, F. (comps.), *Alfred Hitchcock. La vertigine del delitto*, Modena, Arci Nova, 1990.

NAREMORE, J., *Filmguide to Psycho*, Bloomington, Indiana University Press, 1973.

—, *North by Northwest: Alfred Hitchcock, Director*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1993.

NEVINS, Jr., F. M., y GREENBERG, M. H. (eds)., *Hitchcock in Prime Time*, Nueva York, Avon Books, 1985.

NICHOLS, B., *The Birds*: At the Window, *Film Reader*, núm. 4 (1980), págs. 120-144.

NOBLE, P., *Index to the Work of Alfred Hitchcock*, Nueva York, Gordon Press, 1980.

NOGUEIRA, R., y ZALAFFI, N., «Entrevista con Hitchcock», *Contracampo*, núm. 23 (septiembre, 1981), págs. 19-20.

OLIVIER, E., «La chasse au Mac Guffin (Complot de famille)», *Positif*, núm. 186 (octubre de 1976), págs. 72-74.

PASCAL, C., y SISKE, A, «Dos visiones indiscretas de Hitchcock; François Truffaut y James Stewart», *Fotogramas* (junio de 1984).

PERRY, G., *The Films of Alfred Hitchcock*, Londres, Studio Vista, 1965.

—, *The Movie Makers. Hitchcock*, Londres, McMillan, 1975.

PETT, J., «A Master of Suspense», *Films and Filming* 6, núm. 2 (noviembre de 1959), págs. 33-34.

—, «improving on the Formula», *Films and Filming* 6, núm. 3 (diciembre de 1960), págs. 9-10, 32.

PHILLIPS, G. D., *Alfred Hitchcock*, Londres, Columbus Books, 1986.

PISO, M., *Alfred Hitchcock: for Loss of the World*, Eugene, University of Oregon, 1986.

POAGUE, L. A., «The Detective in Hitchcock's *Frenzy*, his Ancestors and Significance», *journal of Popular Film 2*, núm. 1 (invierno de 1973), págs. 47-58.

PRATLEY, G., «Alfred Hitchcock's Working Credo», *Films in Review*, 3, núm. 10 (diciembre de 1952), págs. 500-503.

PRICE, T., *Hitchcock and Homosexuality: His 50-year Obsession with Jack the Ripper and the Superbitch Prostitute: a Psychoanalytic View*, Metuchen, Scarecrow, 1992.

QUINTANA, Á., «Hitchcock sin palabras», *Dirigido por…*, núm. 281 (julio-agosto de 1999), págs. 32-35.

RAUBICHECK, W., y SREBNICK, W., *Hitchcock's Rereleased Films: from Rope to Vertigo*, Dretoit, Wayne State University, 1991.

REBELLO, S., *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho*, Nueva York, Dembner Books, 1990.

RHODE, E., «Hitchcock's Art», *Encounter*, 21, núm. 4 (octubre de 1964), págs. 39-44.

RINGEL, H., «*Blackmail*; The Opening of Hitchcock Surrealist Eye», *Film Heritage*, 9, núm. 2 (invierno de 1974), págs. 17-23.

ROHMER, E., y CHABROL, C., *Hitchcock*, París, Editions Universitaires, 1957.

—, «L'hélice et l'idée», *Cahitrs du Cinema*, núm. 357 (marzo de 1984), págs. 24-27.

ROTHMAN, W., *Hitchcock. The Murderous Gaze*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.

ROUDINESCO, E., *El psicoanálisis y el problema de autor: de Brecht a Hitchcock. Psicoanálisis y crítica literaria*, Madrid, Akal, 1981.

RUSSELL TAYLOR, J., *Hitch: the Life and Times of Alfred Hitchcock*, Nueva York, Pantheon, 1974.

RYALL, T., *Alfred Hitchcock and the British Cinema*, Londres, Croom Helm, 1986.

—, *Blackmail*, Londres, British Film Institute Classics, 1993.

SALVATORI, R., *Alfred Hitchcock: la critica, il pubblico, le fonti letterarie*, Florencia, La Casa Usher, 1981.

SAMUELS, C. T., «Hitchcock», *American Scholar* 39, núm. 2 (primavera de 1970), págs. 295-304.

SARRIS, A., «The Trouble with Hitchcock», *Film Culture* 1, números 5-6 (invierno de 1955), pág. 31.

—, «Alfred Hitchcock», en *Entrevistas con directores de cine*, Madrid, Magisterio Español, 1961, vol. I, págs. 165-180.

—, «Alfred Hitchcock, Prankster of Paradox», *Film Comment*, 10, núm. 2 (marzo-abril de 1974), págs. 8 9.

SCAMMATO, J., «The Discreet Qualms of the Bourgeoisie: Hitchcock's *Frenzy*», *Sight and Sound*, 42, núm. 3 (verano de 1973), págs. 134-137.

SHARFF, S., *Alfred Hitchcock's High Vernacular: Theory and Practice*, Nueva York, Columbia University Press, 1991.

SILVER, A. J., «Fragments of a Mirror: Uses of Landscape in Hitchcock», *Wide Angle*, 1, núm. 3 (1976), págs. 52-61.

SIMONE, S. P., *Alfred Hitchcock, Advocate of Freedom: a Study of Foreign Correspondent, Saboteur, Lifeboat and Notorious*, Brigham, Young University, 1982.

—, *Hitchcock as an Activist: Politics and the War Films*, Ann Arbor, Mich., Umi Research Press, 1985.

SIMPER, D., «Poe, Hitchcock an the Wellwrought Effect», *Literature/Film Quarterly* 3, núm. 3 (verano de 1976), págs, 226-231.

SIMSOLO, N., *Alfred Hitchcock*, París, Seghers, 1969.

SINYARD, N., *The Films of Alfred Hitchcock*, Londres, Admiral Books, 1986.

SLOAN, J. E., *Alfred Hitchcock. A Filmography and Bibliography*, Berkeley, University of California Press, 1994.

SMITH, J. M.: «Conservative Individualism: a Selection of British Hitchcock», *Screen*, 13, núm. 3 (otoño de 1973), páginas 51-70.

SONBERT, W., «The Other Alfred Hitchcock: Master of Morality», *Film Culture*, núm. 41 (verano de 1966), págs. 35-38.

SPOTO, D., *The Art of Alfred Hitchcock. Fifty Years of his Motion Pictures*, Nueva York, Doubleday Dolphin, 1976.

—, *La vida de Alfred Hitchcock. La cara oculta del genio*, Barcelona, Ultramar, 1984.

STERRITT, D., *The Films of Alfred Hitchcock*, Nueva York, Cambridge University, 1991.

TARNOWSKI, J.-F., *Hitchcock Frenesí/Psicosis*, Valencia, Fernando Torres, 1978.

—, «Reconocimiento de un maestro», *Contracampo*, núm. 35 (primavera de 1984), págs. 94-104.

TÉLLEZ, J. L., «Bernard Hermann/ *Vértigo*», conferencia recogida en *Memoria de actividades. Aula de cine 1989-1990*, núm. 6 (1990), págs. 105-125.

THOMAS, B., «Alfred Hitchcock: the German Years», *Action* 8, núm. 1 (enero-febrero), págs. 23-25.

TOBIN, Y., «*Vértigo* revient», *Pasitf* núms. 281-282 (julio-agosto de 1984), págs. 54-56.

TOMLISON, D. R., *Studies in the Use and Visuahtation of Film Performance; Alfred Hitchcock, Robert Bresson, Jean Renoir*, Nueva York, New York University, 1986.

TORO, G. del, *Alfred Hitchcock*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1990.

TRÍAS, E., *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix Barral, 1982.

TRUFFAUT, F., *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza Editorial, 1974.

TURNER, J. B., «On Suspense and Other Film Matters: an Interview with Alfred Hitchcock», *Films in Review*, 1, núm. 3 (abril de 1950), págs. 21-22, 47.

UNCARI, E., «Introduzione all'arcipelago Hitchcock», *Cinema e Film*, núm. 10 (invierno de 1969-1970).

VILLIEN, B., *Hitchcock*, París, Colona, 1982.

VERMYLIE, J., «An Alfred Hitchcock Index», *Films in Review*, núm. 17 (abril de 1966).

VV.AA., «Especial Hitchcock», en *Cahiers du Cinema*, núm. 39 (octubre de 1953).

—, «Especial Alfred Hitchcock», en *Cahiers du Cinema*, núm. 62 (agosto-septiembre de 1956).

—, *Biofilmografía de Alfred Hitchcock*, Buenos Aires, Cineclub Núcleo, 1960.

—, *Alfred Hitchcock. O realisador e o filme*, Lisboa, Casa da Impresa, 1964.

—, «Hitchcock. Primera y segunda parte», en *Film Ideal*, números 157-158 (1 y 15 de diciembre de 1964).

—, «Hitchcock», en *Cinema & Film*, 4, núms. 10, 11 y 12 (invierno de 1969, verano-otoño de 1970).

—, *Omaggio a Alfred Hitchcock: Antología Critica*, Torino, Movie Club di

Torino, 1975.

—, *Alfred Hitchcock*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978.

—, «Alfred Hitchcock», en *Dirigido por…*, núm. 74 (diciembre de 1980), págs. 23-46.

—, *Alfred Hitchcock*, París, Éditions L'Étoile-Cahiers du Cinema, 1980.

—, «Alfred Hitchcock», en *Wide Angle*, 4, núm. 1 (1980).

—, *Hitchcock. La dimensione nacosta*, Venecia, 1980.

—, *In Alfred Hitchcock, Cinematographe*, núm. 59 (julio-agosto de 1980).

—, «Les Bonheurs d'Alfred Hitchcock», en *Séquence* (julio de 1980).

—, «Alfred Hitchcock», en *Camera/Stylo*, núm, 2 (noviembre de 1981).

—, «Alfred Hitchcock», en *Casablanca*, núm. 9 (septiembre de 1981).

—, *In Alfred Hitchcock*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1982.

—, «Especial Alfred Hitchcock», en *Casablanca*, núms. 43-44 (julio-agosto y septiembre de 1984).

—, «Hitchcock. Anées 50», en *Cinematographe*, núm. 98 (noviembre de 1984).

—, «La femme selon Hitchcock (entretien avec Jean Douchet)», *Cinema 84* (mayo de 1984), págs. 17-25.

—, *Lo esencial de Hitchcock*, Madrid, Imagfic, 1984.

—, *Nunca es tarde…, Casablanca*, núms. 40-41 (abril-mayo de 1984), págs. 37-41.

—, «Alfred Hitchcock», en *Contracampo*, núm. 38 (invierno de 1985).

—, «A sombra do guerreiro», en *A Grande Ilusao*, núm. 4 (mayo de 1986).

—, *La madurez de Hitchcock*, Cooper Films, 1986.

—, *Vértigo*, en *Cine y música. Las obras maestras del cine*, Navarra, Salvat, 1988, tomo III, págs. 601-612.

—, *Alfred Hitchcock*, Oviedo, Fundación Municipal de Cultura, 1989.

—, *Hitchcock's Released Films*, Detroit, Wayne State University Press, 1991.

WANGER, W., «Hitchcock-Hollywood Genius: A Profile of the Great English Director by One of America's Outstanding Producers», *Current History*, núm. 52 (24 de

diciembre de 1940), págs. 13-14.

WARHOL, A., «Hitchcock», *Andy Warhol's Interview*, 4 (septiembre de 1974), págs. 5-9.

WEISS, E., *Alfred Hitchcock's Aural Style*, Columbia University, 1979.

—, «The Sound of One Wing Flapping», *Film Comment*, 14, núm. 5 (septiembre-octubre de 1979), págs. 42-48.

—, «The Evolution of Hitchcock's Aural Style and Sound in *The Birds*», en E. Weiss y J. Belton, *Theory and Practice Film Sound*, Nueva York, Columbia University Press, 1985.

—, *Silent Scream: Alfred Hitchcock's Soundtrack*, Nueva Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 1987.

WEST, A. A., «*Comedie Noire» Thriller of Alfred Hitchcock: Genres, Psychoanalysis, and Woman's image*, Berkeley, University of California Press, 1982.

WEXMAN, V. W., «The Critic as Consumer: Film Study in the University. *Vertigo* and the Film Canon», *Film Quarterly*, XXXIX, núm. 3 (primavera de 1986), págs. 32-41.

WHITE, J. L., «El director Alfred Hitchcock rueda», *Cámara*, núm. 82 (1 de junio de 1946), págs. 4-5.

WOLLEN, P., «Hitchcock's Vision», *Cinema*, núm. 3 (junio de 1969), págs. 2-4.

—, «Hybrid Plots in *Psycho*», *Framework*, núm. 13 (otoño de 1980), págs. 14-16.

WOOD, R., «Psychoanalyse de *Psycho», Cahiers du Cinéma*, núm. 113 (noviembre de 1962), págs. 1-6.

—, *El cine de Hitchcock*, Mexico, Era, 1965,

—, *Hitchcock's Films Revisited*, Nueva York, Columbia University Press, 1939.

WULFF, H. J… y HEISTERKAMP, P., *All About Alfred Hitchcock*, Münster MAkS Publikationen, 1983.

YACOWAR, M., *Hitchcock's British Films*, Connecticut, Archon Books, 1977.

ZIZEK, S., *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, Londres-Nueva York, Verso, 1992.

JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ. (A Coruña, 1964). Licenciado en Historia del arte y doctor en Historia del cine, es Catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Santiago de Compostela.

Miembro del comité editorial y/o científico de la revistas *Transitions,Trama y Fondo, AdComunica* y *Archivos de la Filmoteca* y de la Junta directiva de la Asociación Española de Historiadores del Cine.

Ha sido Redactor-Jefe de *Vertigo. Revista de cine* y colaborador de publicaciones especializadas españolas y extranjeras. Coordinador de publicaciones sobre cine español del Festival Internacional de Cine independiente de Ourense desde 1996 hasta 2005, periodo en el que dirige diez volúmenes sobre la obra fílmica de señeras personalidades del cine y las letras españolas (de Wenceslao Fernández Flórez a Camilo José Cela; de Manuel Mur Oti a Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem).

Es autor, entre otros libros, de *Vertigo/De entre los muertos* (1999), *El surgimiento del telefilme* (1999), *Alfred Hitchcock* (2000), *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)* (2002), *Cine y exilio. Forma(s) de la ausencia* (2004).

En 2005 coordina, junto a Josetxo Cerdán, Suevia Films-Cesáreo Gonzalez. *Treinta años de cine español* y dirige, con Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui, el volumen *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*. En 2007 coordina el catálogo de la exposición *Rafael Gil y CIFESA* (Filmoteca Española) y en

2009, con Xaime Fandiño, el volumen *Ramón Barreiro. Humor, parodia e modernidade*. Investigador Principal del Proyecto: “Galicia en NO-DO: Comunicación, cultura e sociedade (1942-1981)” (2009-2011).

Entre sus últimas publicaciones destacan *Fernando Fernán-Gómez* (2010) y *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años cincuenta* (2011, escrito con Josetxo Cerdán), así como la coordinación (con Jorge Nieto) del volumen *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia* (2011).

Notas

[1] G. DELEUZE, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, pág. 286.

<<

[2] Pueden verse, entre otros, J. AUMONT y M. MARIE, *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990; F. CASETTI, *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1994; D. BORDWELL, *El significado del filme*, Barcelona, Paidós, 1995.

<<

[3] Cfr. V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid, Verdoux, 1990.

<<

[4] La secuencia de montaje, por ejemplo, confinada como vimos a unas funciones muy particulares en los textos hollywoodienses, seria una de las muestras más palpables de esa influencia. Junto a ella, sin embargo, muchas otras podrían citarse, desde un determinado tipo de iluminación contrastada proveniente del cine nórdico y alemán hasta los complejos movimientos de cámara y la utilización cada vez más fluida del *raccord* en el movimiento. Lógicamente, la importación de destacados films europeos a los Estados Unidos y su estatuto artístico también contribuyó a todo este proceso. Cfr., por ejemplo, K. THOMPSON, «Los límites de la experimentación en Hollywood», en V. SÁNCHEZ-BIOSCA y V. J. BENET (coords.), *El cine clásico y nosotros. Teoría. Historia. Archivos de la Filmoteca*, núm. 14 (junio de 1993), págs. 13-33.

<<

[5] R. B. RAY, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1985, pág. 27.

<<

[6] Para Martín Arias, por ejemplo, el cine americano de Fritz Lang mantiene, aun adaptándose al nuevo sistema, las características que, en el cine alemán desde finales de los años diez, permitían identificar y definir un modelo *hermético-metafórico* (tradicionalmente llamado *expresionista*), tal y como lo analizó Vicente Sánchez-Biosca en su ya citado y fundamental trabajo *Sombras de Weimar*… (Martín Arias, «Mirada e instante de ver: análisis de *The Woman in the Window*», en V. SÁNCHEZ-BIOSCA (coord.), *Más allá de la duda. El cine de Fritz Lang*, Valencia, Universitat de Valencia, 1992, págs. 137-151). Sobre Fritz Lang, en castellano, puede consultarse el completo y documentado B. EISENSCHITZ y P. BERTETTO (dirs), *Fritz Lang*, Valencia, Cinémathèque française, Museo Nationale del Cinema, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995.

<<

[7] J. GONZÁLEZ REQUENA, «Metáfora y relato: *Furia*, una encrucijada textual», en V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *Más allá de la duda. El cine de Fritz Lang*, págs. 79-91.

<<

[8] V. SÁNCHEZ-BIOSCA, «Héroes y tumbas (mirada y representación en el cine de Orson Welles)», *Cuadernos de cine. Textos críticos-Modos de ver*, núm. 7 (abril, 1986), págs. 7-31, la cita en págs. 10-11.

<<

[9] *Ibídem*.

<<

[10] «Mi trabajo en América ha desarrollado y ampliado mi instinto —el instinto de las ideas— pero el trabajo técnico estaba firmemente definido, en mi opinión, desde *The Lodger*. Después de *The Lodger* no he cambiado nunca de opinión sobre la técnica y sobre la utilización de la cámara.» Declaraciones de Hitchcock en F. TRUFFAUT, *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, 1974, pág. 102.

<<

[11] Sobre la implicación política de los films hitchcockianos en la primera mitad de los años cuarenta puede consultarse S. SAM PAUL, *Alfred Hitchcock, Advocate of Freedom: a Study of Foreign Correspondent, Saboteur, Lifeboat and Notorious*, Brigham Young University, 1982; del mismo autor, *Hitchcock as Activist: Politics and the War Films*, Ann Arbor Mich., UMI Research Press, 1985: «Hitchcock's politically-oriented films of the World War II era supported and advanced democratic ideology for the United States and for the world» (*ibídem*, pág. 166).

<<

[12] R. B. RAY, *op. di*., págs, 30 y sigs.

<<

[13] Importantes estrellas, productores y directores fundaron en esos años compañías productoras para realizar una o dos películas aprovechando las ventajas fiscales que se les otorgaban. Cfr., por ejemplo, D. GOMERY, *Hollywood. El sistema de estudios*, Madrid, Verdoux, 1991, pág. 21.

<<

[14] El hecho de que *It's a Wonderful Life* se plantee dicha reflexión a; partir de la participación divina —el narrador omnisciente por excelencia— no deja de resultar paradójico: parecería que, pretendiendo reafirmar el poder —y el origen— divino del modelo en cuestión, se haya recurrido a unas fórmulas que, sin quererlo, no dejan de ponerlo constantemente en evidencia. Cfr., al respecto, J. L. CASTRO DE PAZ, «James Stewart va al infierno (si Dios no lo impide). A propósito de *¡Qué bello es vivir!*, 1946, Frank Capra», *Vértigo*, núm. 5-6 (diciembre de 1992-marzo de 1993), págs. 51-55.

<<

[15] El concepto de *mode of film practice*, desarrollado por David Bordwell, Kristin Thompson y Janet Staiger en *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960* (Londres, Routledge, 1985; traducción cast.: Barcelona, Paidós, 1997) es de gran interés porque propone una visión a la vez teórica e histórica que permite historizar el análisis textual en relación con la historia de la industria cinematográfica. Como indican los autores en el prefacio, «a mode of film practice, then, consists on a set of widely held stylistic norms sustained by and sustaining an integral mode of film production» (pág. XIV). Sobre el papel de este concepto y, en general, de la llamada «escuela neo formalista» en la historiografía cinematográfica reciente puede verse V. SÁNCHEZ-BIOSCA, «La historiografía del cine. En busca del tiempo perdido». En VV.AA. (coord. P. AULLÓN DE HARO), *Teoría de la historia de la literatura y del arte*. Monográfico de *Teoría/Crítica*. Universidad de Alicante/Verbum, 1994, págs. 307-327.

<<

[16] A. BAZIN, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990, págs. 87-88.

<<

[17] Cfr. N. BURCH, *Itinerarios. La educación de un soñador de cine* (ed. de Santos Zunzunegui), Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína/Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje, 1985, y sobre todo. *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987.

<<

[18] D. BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, Londres, Methuem, 1985, pág. 161 y sigs. (trad. cast.: *Narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996).

<<

[19] R. B. RAY, *op. cit.*, pág. 32.

<<

[20] R. BARTHES, *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1980, págs. 49-50.

<<

[21] D. BORDWELL, *op. cit.*, págs. 160-161. Sobre los principios de la narración, pág. 48 y sigs. También D. BORDWELL y K. THOMPSON, *Film Art. An Introduction*, McGraw-Hill, 1975 (trad, cast.: *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995). Con relación al cine clásico de Hollywood, D. BORDWELL, «Normas históricas y narración hollywoodiense», *Archivos de la Filmoteca*, núm. 10 (octubre-diciembre de 1991), págs. 66-75, y sobre todo, D. BORDWELL, K. THOMPSON y J. STAIGER, *op. cit.*, especialmente págs. 24-42.

<<

[22] V. J. BENET FERRANDO, *El tiempo de la narración clásica: los films de gángsters de Warner Bros. (1930-1932)*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992, pág. 69.

<<

[23] R. BARTHES, *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1980, pág. 62.

<<

[24] Cfr., al respecto, N. BURCH, *El tragaluz del infinito*, en especial el cap. VI, «Pasiones, persecuciones. De una cierta linealización», páginas 151-170. Sobre el paso de un cine «de atracciones», mostrativo, a otro de integración narrativa en el cine norteamericano de los primeros tiempos es fundamental T. GUNNING, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1991. En español puede verse T. GUNNING, «El cine de los primeros tiempos y el archivo: modelos de tiempo e historia», *Archivos de la Filmoteca*, núm. 10 (octubre-diciembre de 1991), págs. 54-65.

<<

[25] V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *Teoría del montaje cinematográfico*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992, pág. 24.

<<

[26] G. BETTETINI, *Producción significante y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pág. 123. Véase, asimismo, la definición amplia de montaje ofrecida por Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet en su *Estética del cine* (Barcelona, Paidós, 1985, pág. 62): «El montaje es el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración.»

<<

[27] V. J. BENET FERRANDO, *op. cit.*, pág. 73. Un concepto de montaje, entonces, no alejado tampoco —en lo que a su utilización en la práctica analítica se refiere— del de *forma fílmica* propuesto, aun desde parámetros teóricos bien distantes, ligados a la actividad perceptiva del espectador, por Cristin Thompson y David Bordwell en su obra *El arle cinematográfico*: «La forma es el sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad de un filme» (pág. 42 de la versión castellana).

<<

[28] J. GONZÁLEZ REQUENA, «Del lado de la fotografía: una historia del cine en los márgenes del sistema de representación clásico», en J. PÉREZ PERUCHA (ed.), *Los años que conmovieron al cinema —las rupturas del 68—*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988, pág. 24.

<<

[29] Cfr. E. MORIN, *Las stars*, Barcelona, Dopesa, 1972. Muy recientemente véase el monográfico coordinado por Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA y Vicente J. BENET, «Las estrellas: vejez de un mito en la era técnica», *Archivos de la Filmoteca*, núm. 18 (octubre de 1994).

<<

[30] V. J. BENET FERRANDO, *op. cit*… pág. 75. La gestión en el interior del texto clásico de una mirada *masculina* ha servido a las pioneras aplicaciones de la teoría psicoanalítica al análisis feminista del film para poner al descubierto los mecanismos por medio de los cuales el cine narrativo institucional ha puesto en escena la imagen femenina como objeto escópico para esa deseante mirada masculina, señalando así cómo el cine refleja la firmemente establecida interpretación de la diferencia sexual instituida por la sociedad patriarcal en sus formas de espectáculo; cfr. L. MULVEY, *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1988 (versión castellana de Santos Zunzunegui).

<<

[31] J. GONZÁLEZ REQUENA, «La fotografía, el cine, lo siniestro», *Archivos de la Filmoteca*, núm. 8 (diciembre de 1990-febrero de 1991), págs. 6-13. Véase también, del mismo autor, el ya citado «*Del lado de la fotografia*…» y, en relación a la noticia televisiva, *El espectáculo informativo o la amenaza de lo real*, Madrid, Akal, 1989.

<<

[32] D. BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, pág. 162.

<<

[33] Cfr. los trabajos citados en la nota 11. También A. GAUDREAULT y F. JOST, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995, págs. 25-45.

<<

[34] V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *Teoría del montaje cinematográfico*, pág. 116. El capitulo séptimo de este libro, con el significativo titulo de «Un montaje que se resiste a serlo», constituye un didáctico, riguroso y esclarecedor acertamiento al montaje en continuidad desde el punto de vista teórico. El octavo pone en práctica analítica tales planteamientos, a partir de la secuencia del asesinato de Lincoln en *Birth of a Nation (El nacimiento de una nación*, David W. GRIFFITH, 1915).

<<

[35] A. BAZIN, «William Wyler o el jansenista de la puesta en escena», en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, pág. 147.

<<

[36] J. GONZÁLEZ REQUENA, «Del lado de la fotografía…», cit., pág. 24.

<<

[37] V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *Teoría del montaje cinematográfico, op. cit.*, pág. 117.

<<

[38] D. BORDWELL, *Narration in the Fiction Film, op. cit.*, pág. 163.

<<

[39] Pueden verse, entre otros, R. CRITTENDEN, *The Thames and Hudson Manual on Film Editing*, Londres, Thames & Hudson, 1981; E. DMYTRYK, *On Film Editing*, Boston, Focal Press, 1984; K. REISZ, *Técnica del montaje cinematográfico*, Madrid, Taurus, 1966; A. DEL AMO, *Estética del montaje*, Madrid, 1972.

<<

[40] Para una rigurosa aproximación a la regla de los 180º pueden consultarse D. BORDWELL, K. THOMPSON y J. STAIGER, *The Classical Hollywood Cinema*…, pág. 55 y sigs.; R. B. RAY, *op. cit*., pág. 38 y sigs., y el ya citado capítulo séptimo de *Teoría del montaje cinematográfico* de V. SÁNCHEZ-BIOSCA.

<<

[41] La justificación de tales molestias estará en función de necesidades dramáticas —o, incluso, de determinadas elaboraciones metafóricas o simbólicas— que conviertan en eficaces, desde el punto de vista de la economía significante del texto, tales *excepciones*. La vulneración de estas normas será, por otra parte, una de las primeras búsquedas de determinadas escrituras posclásícas (Godard, por ejemplo).

<<

[42] D. BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, pág. 162. Si bien Bordwell no utiliza, lógicamente, el término montaje, sino el de «las técnicas del film».

<<

[43] R. B. RAY, *op cit*., págs. 38-39.

<<

[44] V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *Teoría del montaje cinematográfico, op. cit.*, pág. 120.

<<

[45] Cfr. los manuales de montaje citados en la nota 26. También J. MITRY, *Estética y psicología del cine (I. Las estructuras)*, Madrid, Siglo XXI, 1989.

<<

[46] J. GONZÁLEZ REQUENA, «Del lado de la fotografía…», cit., pág. 23.

<<

[47] D. BORDWELL y K. THOMPSON, *El arte cinematográfica*, pág. 268.

<<

[48] Cfr. B. SALT, «Film Style and Technology in the Thirties», *Film Quarterly*, núm. 1 (otoño de 1976), pág. 20.

<<

[49] Incluso estadísticamente se confirma la supremacía de dicha figura en la transiciones entre planos en los films clásicos, en porcentajes de entre el 40 y el 50% (Robert B. RAY, *op. cit*., pág. 40).

<<

[50] V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *Teoría del montaje cinematográfico, op. cit.*, pág. 124.

<<

[51] A. GAUDREAULT y F. JOST, *op. cit.*, pág. 95.

<<

[52] Obviamente la estructura del plano/contraplano se modificó con la llegada del sonoro y las enormes posibilidades que suponía el contar con la voz para incrementar la impresión de «diégesis total». Con todo, esencialmente, su destacado lugar en el funcionamiento del modelo no variará.

<<

[53] J. P. OUDART, «Cinema and suture», *Screen*, vol. 18, núm, 4 (1977-1978), págs. 35-47. Véase también A. KUHN, *Cine de mujeres*, Madrid, Cátedra, 1991, págs. 67-70.

<<

[54] L. MARTÍN ARIAS, *Escritos*, núm. 25, Caja de Ahorros, Valladolid, sin paginar.

<<

[55] Los estudios de narratología fílmica han centrado buena parte de su atención en aspectos ligados a cuestiones como la voz narrativa, el punto de vista o la focalización, a partir de los trabajos de Gérard Genette. Señalemos, como ejemplos destacados, los ya clásicos F. JOST, *L'oeil-caméra. Entre film el roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987; A. GAUDREAULT, *Du litteraire au filmique*, París, Méridiens-Klincksieck, 1988; A. GAUDREAULT y F. JOST, *El relato cinematográfico*, cit. También N. BROWNE, «El espectador en el texto. La retórica de *La diligencia*», *Revista de Ciencias de la Información*, núm. 2 (1985), págs. 105-122; J. M. COMPANY, «La enunciación fílmica: mirada/punto de vista/representación», *Revista de Ciencias de la Información*, núm. 2, págs. 83-92.

<<

[56] V. J. BENET FERRANDO, *op. cit.*, pág. 80. Cfr., al respecto del análisis de la secuencia, J. GONZÁLEZ REQUENA (comp.), *El análisis cinematográfico. Métodos teóricos. Metodologías. Ejercicios de Análisis*, Madrid, Complutense, 1995.

<<

[57] La función y el estatuto de dichas secuencias en el interior de los textos clásicos, adonde llegan a partir de la influencia de las experiencias de vanguardia del cine alemán y soviético, es de gran interés por cuanto parecen apartarse drásticamente de la que hemos definido como estrategia fundamental del modelo hollywoodiense: la ocultación de la instancia enunciativa. Más allá de su valor ideológico (cfr. F. LLINAS y J. MAQUA, *El cadáver del tiempo. El collage como transmisión narrativa/ideológica*, Valencia, Fernando Torres, 1976), su introducción en el cuerpo del relato ha dado lugar a bien diversas afirmaciones, desde las que señalan que, en la violencia disruptiva de su ritmo, evidencia una voz que habla brutalmente y sin ambages (V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *Teoría del montaje cinematográfico*, págs. 159-160) hasta las que, por el contrario, ven en los *collage* la reducción gradual de la presencia evidente del narrador en el cine clásico (D. BORDWELL, K. THOMPSON y J. STAIGER, *op. cit.*, págs. 73-74). Una interesante reflexión sobre estas cuestiones, a partir del análisis de las *montage-sequences* de *The Roaring Twenties* (1939, Raoul Walsh) e introduciendo el problema en el de la elaboración de un tiempo configurante del relato en V. J. BENET FERRANDO, «Los ecos del montaje: Función narrativa del *collage* en *The Roaring Twenties*», *Archivos de la Filmoteca*, núm. 20 (junio de 1995), págs. 115-130.

<<

[58] D. BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, pág. 159.

<<

[59] V. J. BENET FERRANDO, *op. cit.*, pág. 93.

<<

[60] V. J. BENET FERRANDO, «Los ecos del montaje: función narrativa del *collage* en *The Roaring Twenties*», pág, 125.

<<

[61] Cfr. G. DELEUZE, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984. Consúltense también los textos citados de Vicente J. BENET —donde se aproxima al *tiempo del relato* a partir de los trabajos de, entre otros, el propio Deleuze y Paul Ricoeur—, y J. M. COMPANY, *El aprendizaje del tiempo*, Valencia, Episteme, 1995. Las sugerencias del profesor Company con motivo del curso que impartió en La Coruña sobre «El melodrama y su representación fílmica» en julio de 1995 me han sido de gran utilidad.

<<

[62] Por ejemplo, en un artículo publicado por *New York Times*, el 12 de junio de 1938, podía leerse: «Los británicos poseen tres únicas y valiosas instituciones de las que carecen los norteamericanos: La Magna Carta, el Puente de Londres y Alfred Hitchcock, el mejor director de melodramas del mundo.»

<<

[63] L. JACOBS, *La azarosa historia del cine americano*, Barcelona, Lumen, 1972, tomo 11, pág. 242. Véanse también las páginas 217-218, donde elogia la utilización de la banda sonora en Hitchcock, de *Blackmail* (*La muchacha de Londres*, 1929) a *The Thirty-Nine Steps*, y la 284, donde se refiere a la fluida exhibición de films británicos en los Estados Unidos, destacando los de Hitchcock.

<<

[64] Recogida casi al completo en el volumen *El cine de la crueldad (de Buñuel a Hitchcock)*, Bilbao, Mensajero, 1977, editado por François Truffaut tras la muerte de Bazin.

<<

[65] A. BAZIN, «¿Hay que creer en Hitchcock?», *L'Observateur* (17 de enero de 1952), en *op. cit*., págs. 133-137. La cita en pág 134.

<<

[66] A. BAZIN, «Panorámica sobre Hitchcock», *L'Ecrain Français* (23 de enero, 1950), en *op. cit.*, pág. 127.

<<

[67] A. BAZIN, «¿Hay que creer en Hitchcock?», cit., pág. 135.

<<

[68] V. SÁNCHEZ-BIOSCA, «Héroes y tumbas (mirada y representación en el cine de Orson Welles)», pág. 23.

<<

[69] J. GONZÁLEZ REQUENA, «Del lado de la fotografia…», cit.

<<

[70] J. GONZÁLEZ REQUENA, «La fotografía, el cine, lo siniestro», cit.

<<

[71] A. BAZIN, «El realismo cinematográfico y la Escuela italiana de la Liberación», *Esprit* (enero de 1948), en *op. cit.*, pág. 312.

<<

[72] A. BAZIN, «¿Hay que creer en Hitchcock?», cit., pág. 135.

<<

[73] A. BAZIN, «Panorámica sobre Hitchcock», cit., págs. 128-129.

<<

[74] *Ibídem*, pág. 130.

<<

[75] A. BAZIN, «¿Hay que creer en Hitchcock?», cit., págs. 135-136.

<<

[76] A. BAZIN, «La evolución del lenguaje cinematográfico» (posterior a 1955), en *¿Qué es el cine?*, págs. 99-100.

<<

[77] N. BURCH, *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1970, pág. 21.

<<

[78] *Ibídem*, pág. 23.

<<

[79] *Ibídem*, pág. 81.

<<

[80] *Ibídem*, pág. 146.

<<

[81] *Ibídem*, pág. 148.

<<

[82] D. BORDWELL, J. STAIGER y K. THOMPSON, *op. cit.*, pág. 78.

<<

[83] *Ibídem*.

<<

[84] *Ibídem*.

<<

[85] *Ibídem*.

<<

[86] *Ibídem*.

<<

[87] *Ibídem*, pág. 79.

<<

[88] *Ibídem*.

<<

[89] *Ibídem*.

<<

[90] *Ibídem*.

<<

[91] *Ibídem*.

<<

[92] *Ibídem*.

<<

[93] *Ibídem*, pág. 80.

<<

[94] *Ibídem*, págs. 80-81.

<<

[95] *Ibídem*, pág. 81.

<<

[96] Cfr., al respecto, F. JOST, «De la narración al autor», en J. GONZÁLEZ REQUENA (comp.), *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*, Madrid, Complutense, 1995, págs. 133-149. Sobre la *construcción* de la reputación hitchcockiana y su recepción crítica, es fundamental E. ROBERT KAPSIS, *Hitchcock. The Making of a Reputation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

<<

[97] V. J. BENET FERRANDO, *El tiempo de la narración clásica*, cit., pág. 60.

<<

[98] Cfr. J. GONZÁLEZ REQUENA, «Viendo mirar. (La mirada y el punto de vista en el cine de Hitchcock)», en VV.AA., *Alfred Hitchcock*, Oviedo, Fundación Municipal de Cultura, 1989.

<<

[99] Véase, sobre todo, V. SÁNCHEZ-BIOSCA, «La mirada indiscreta», *Contracampo*, núm. 34 (invierno de 1985), págs. 7-19; complementario del anterior, del mismo autor, «El didactismo clásico de Hitchcock y la crisis de Hollywood», en VV.AA., *Alfred Hitchcock*, *op. cit*. De J. GONZÁLEZ REQUENA, además de los trabajos ya citados, *La metáfora del espejo*, Valencia/Minneapolis, Hiperión, 1986.

<<

[100] Declaraciones recogidas en D. SPOTO, *La vida de Alfred Hitchcock. La cara oculta del genio*, Barcelona, Ultramar, 1984, pág. 485.

<<

[101] L. MARTIN ARIAS, «Ernst Lubitsch», *Escritos*, núm. 14, Valladolid, Caja Popular, 1987.

<<

[102] Junto a Griffith («quizás el mejor realizador que ha existido»), Hitchcock destacaba a Chaplin, Keaton y los films de Douglas Fairbanks y Mary Pickford.

<<

[103] T. RYALL, *Alfred Hitchcock and the British Cinema*, Londres, Croom Helm, 1986.

<<

[104] En especial el director Georges Firtzmaurice, nacido en París pero cuya carrera se desarrolla en Estadas Unidos, para el que hace los rótulos de dos films en 1922 (*Three Live Ghosts* y *The Man fom Home*). La gran importancia que éste, de formación pictórica, concedía al guión técnico, realizando *story-boards* de cada toma en los que detallaba la planificación y movimientos de cámara, habría de ser decisiva en la formación de Hitchcock. Sobre los primeros contactos de Hitchcock con el cine y su «periodo de aprendizaje» pueden consultarse F. TRUFFAUT, *op. cit.*; J. RUSELL TAYLOR, *Hitch. The Life and Work of Alfred Hitchcock*, Londres, Abacus, 1981, D. SPOTO, *op. cit.*, así como la extensa bibliografía sobre la etapa británica del cineasta, a la que nos referiremos.

<<

[105] Es posible incluso —como Edgar G. ULMER señala en su entrevista con Peter Bogdanovich— que Hitchcock realizara los rótulos de las versiones inglesas de *El último* o de *Tartüf* (*Tartufo*, 1925), citado en L. BERRIATÚA, *Los proverbios chinos de F. W. Murnau. Etapa alemana*, Madrid, Filmoteca Española, 1991.

<<

[106] D. SPOTO, *op. cit.*, pág. 81. Hitchcock siempre se referirá a F. W. Murnau en similares términos laudatorios; «Siento profunda reverencia por el alemán Murnau, a quien vi trabajar en Berlín cuando hacía *El último*. Él era un maestro y yo sólo un principiante, que aprendió mucho de su estilo» (declaraciones recogidas en C. FERNÁNDEZ CUENCA, *El cine británico de Alfred Hitchcock*, Madrid, Editora Nacional, 1974, pág. 136). Sobre las relaciones de los films mudos de Hitchcock y Murnau puede verse E. UNGARI, «Introduzione all'arcipelago Hitchcock», *Cinema e Film*, núm. 10 (invierno de 1969-1970).

<<

[107] I. MONTAGU, «Mi trabajo con Hitchcock», *Contracampo*, núm. 38 (invierno de 1985), pág. 56.

<<

[108] A. SARRIS, «Alfred Hitchcock», en *Entrevistas con directores de cine*, Madrid, Magisterio Español, 1969, vol. I, pág. 167.

<<

[109] J. BELTON, «Cine sonoro: tecnología y estética», en M. PALACIO y P. SANTOS (coords,), *Historia general del cine. La transición del mudo al sonoro*, vol. VI, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 1995, pág. 232. Del mismo autor, «The main event: Hitchcock in Britain», *Thousand Eyes Magazine 2*, núm. 2, págs. 5-9.

<<

[110] El interés de Hitchcock en hacer compatibles dichas tradiciones del cine mudo —lo que él denomina *cine puro*— ya no sólo con el decisivo índice de *realismo* aportado por el sonoro, sino incluso sacando partido de las iniciales limitaciones del mismo, es uno de los aspectos más relevantes de *Blackmail*. Puede verse al respecto C. BARR, «*Blackmail*: Silent and Sound», *Sight and Sound* (primavera de 1983), págs. 142-145.

<<

[111] Cfr. L. ANDERSON, «Alfred Hitchcock», *Sequence*, núm. 9 (otoño de 1949), págs. 113-124; R. WOOD, *El cine de Hitchcock*, México, Era, 1968 (ed. original en inglés de 1965).

<<

[112] M. YACOWAR, *Hitchcock's British Films*, Connecticut, Archon Books, 1977; T. RYALL, *Alfred Hitchcock and the British Cinema*, cit., C. BARR, «Le strutture ipnagogiche: il periodo inglese de Hitchcock», en E. BRUNO (dir.), *Per Alfred Hitchcock*, Montepulciano, Editori del Grifo, 1981.

<<

[113] G. P. BRUNETTA, *Alfred Hitchcock o l'universo della relatività*, Padua, Delta Tre, 1971, págs. 13-20. En el mismo sentido, Truffaut llegaría a declarar: «Lo que más me interesa de él quizá sea lo que él mismo copió de Lubitsch (…), creo que Lubitsch influyó mucho en Hitchcock (…), en el modo de llevar al espectador, de captar su atención en la forma de contar una historia, en el orden en que va dándole la información, en qué momento preciso hay que hacerlo» (declaraciones recogidas en C. PASTAL y A. SISKE, «Dos visiones indiscretas de Hitchcock: François Truffaut y James Stewart», *Fotogramas*, junio de 1984, pág. 101).

<<

[114] Á. QUINTANA, «Hitchcock sin palabras», *Dirigido por*…, núm. 281 (julio-agosto de 1999), págs. 32-35. Y es que si es indudable que el estilo de Hitchcock iba a encontrar su marco definitivo, como veremos, en un cierto tipo de films de intriga y misterio, no puede por ello pensarse que son esos argumentos los que lo determinan. La afirmación de que *The Manxman* —un excelente melodrama donde el *estilo* de Hitchcock es, al menos, tan visible como en *The Lodger* (disposición significante de los elementos en interior de un encuadre de gran potencia gráfica, trabajo sobre el punto de vista y el *raccord* de mirada, metáforas elaboradas a partir de la utilización de determinados objetos…)— «es una película muy poco hitehcockiana», parece confundir el material referencial del que parte el cineasta —que en este caso, en efecto, «enlaza con una cierta tradición del periodo y en cuyo interior coexisten una serie de elementos típicamente británicos que evidencian ese posible intento frustrado de un cine nacional»— con el trabajo audiovisual por medio del cual éste pone en pie una forma *de ver y hacer ver*. Con todo, el artículo de Quintana tiene el mérito —en el interior de la literatura cinematográfica en castellano— de intentar situar el cine mudo de Hitchcock en el contexto histórico (industrial, genérico, estético) en que éste fue forjándose y es su novedad en este sentido lo que disculpa sus posibles excesos *a contrario*.

<<

[115] D. SPOTO, *The Art of Alfred Hitchcock. Fifty Years of his Motion Pictures*, Nueva York, Doubleday Dolphin, 1976.

<<

[116] V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *Sombras de Weimar, op. cit*.

<<

[117] A. BAZIN, «Hitchcock contra Hitchcock», págs. 152-166, la cita en págs. 165-166.

<<

[118] La invasión del espacio urbano por los *luminosos e imágenes publicitarias* transforma decisivamente en esos años el *horizonte visual* del ciudadano.

<<

[119] F. FERZETTI, «Hitchcock e l'eloquenza delle forme», en E. BRUNO, (dir.), *op. cit.*, págs. 113-122, la cita en pág. 114.

<<

[120] *Ibídem*, pág. 115.

<<

[121] *Ibídem*. En *The Lodger*, señala Ferzetti, «il movimento diegetico del film consiste appunto in questo processo di *assimilazione della traccia grafica alla superficie iconica*, proceso che sfocia nella creazione di uno spazio rigorosamente chiuso benché molteplice, entro le cui coordinate si generano idubbi e le ambiguità che muovono la finzione» (*ibídem*, pág. 116).

<<

[122] T. RYALL, *Blackmail*, Londres, British Film Institute-Classics, 1993, pág. 39.

<<

[123] K. THOMPSON y D. BORDWELL, *Film History. An Introduction*, Nueva York, McGraw-Hill, 1994, pág. 226.

<<

[124] A. HITCHCOCK, «How a Talking Film», *Film Weekly* (18 de marzo de 1929).

<<

[125] Cfr. C. BARR, «*Blackmail*: Silent and Sound», *Sight and Sound* (primavera de 1983), págs. 142-145; J. CERDÁN, «Del silente al sonoro: *remakes* a la búsqueda de una clasificación», *Vértigo*, núm. 7 (junio de 1993), págs. 11-16.

<<

[126] M. CHION, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1993, pág. 170.

<<

[127] B. KROHN, *Hitchcock au Travail*, París, Cahiers du Cinéma, 1999, pág. 24.

<<

[128] Como, ya en 1936, los calificaba el crítico C. A. Lejeune, a quien llamaron la atención los rápidos bocetos indicados en el margen de la página. Citado en D. SPOTO, *op. cit.*, pág. 170.

<<

[129] Evidentemente una de las funciones básicas del *story-board*, como indicó su diseñador de producción Robert Boyle, era que «facilitait le travail du décorateur», pero —añade— «non paree qui'il prévoyait tout ou qu'il effectuait déjà mentalement son montage au moment des prises. Une prévisualisation très rigide inhiberait le décorateur et lui causerait plutôt des problèmes» (citado en B. KROHN, *op. cit.*, pág. 13). Evidentemente, sólo puede hablarse de tendencias, y las recientes investigaciones que han accedido a los archivos de trabajo de Hitchcock (el libro ya citado de Bill Krohn o el no menos revelador de Dan AULIER *Hitchcock's Secret Notebooks*, Londres, Bloomsbury, 1999), hablan de los continuos cambios y alteraciones del film terminado con respecto a los bocetos previos. Con todo, no parecen suficientes tales hallazgos para calificar de *mitos falseadores* las apreciaciones historiográficas previas sobre la maniática preparación del rodaje por parte de Hitchcock. Dicho control —en lo que al decorado se refiere— le permitía centrarse únicamente en aquellas *porciones* que iban a aparecer en pantalla; consciente de la inverosimilitud de sus tramas, procuró siempre rodearlas de unos decorados lo más auténticos posible, a menudo basados en investigaciones acerca de personajes reales de características similares a las de los protagonistas de sus films. Como él mismo señaló, «los decorados, por supuesto, forman parte del proyecto preliminar y tengo generalmente unas ideas bastante claras a propósito de ellos; era estudiante de artes plásticas antes de introducirme en el cine. Alguna vez incluso pienso en primer lugar en los segundos planos» (A. HITCHCOCK, «La mise en scène», pág. 3). En efecto, lejos de limitarse a servir de fondo a la acción, el decorado es, como cualquier otro elemento del trabajo de cineasta, un medio a través del cual el espectador percibe unas impresiones o recibe unos datos determinados. Como regla general —que en cada caso debe ser refrendada por el análisis del film en cuestión— puede decirse que Hitchcock valorizará la función del decorado mediante una económica noción de *reserva*, de torma que la totalidad del mismo sólo será mostrada en el momento más dramático de la secuencia, reservándolo hasta entonces. Un magnífico ejemplo de lo dicho se halla en *The Paradine Case*: vulnerando la norma clásica del *establishtng shot*, únicamente entrará en campo la totalidad del decorado del tribunal cuando Gregory Peck lo abandone humillado, tomándolo la cámara desde muy lejos.

<<

[130] A. HITCHCOCK, «La mise en scène», *Positif*, núm. 234 (septiembre de 1980), pág. 2.

<<

[131] D. SPOTO, *La vida de Alfred Hitchcock*, pág. 409.

<<

[132] F. TRUFFAUT, *op. cit.*, pág. 167.

<<

[133] A. HITCHCOCK, *op. cit.*, pág. 3.

<<

[134] E. GHEZZI (con la collaborazione di Marco Giusti), «Buchi, trucchi: il verosimile ironico e la “televisione” di Alfred Hitchcock», en E. BRUNO (dir.), *op. cit.*, págs. 123-129, la cita en pág. 126.

<<

[135] *Ibídem*, pág. 125.

<<

[136] «Lo que más me divierte de Hitchcock —comentaría Raymond Chandler— es la forma en que dirige una película en su cabeza incluso antes de saber de qué va la historia… Posee una gran intuición respecto al ritmo narrativo y el tono y la presentación.» Declaraciones recogidas en D. SPOTO, *La vida de Alfred Hitchcock*, pág. 320.

<<

[137] J. M. COMPANY RAMÓN, «La sombra del objeto. Teoría y práctica del *Mac Guffin*», en VV.AA., *Alfred Hitchcock*, Oviedo, Fundación Municipal de Cultura, 1989, págs. 88-95, la cita en pág. 89. Célebres *Mac Guffin* serían, por ejemplo, el secreto que guarda Mister Memory en *The Thirty-Nine Steps* (*Los 39 escalones*, 1935), la cancioncilla de *The Lady Vanishes* (*Alarma en el expreso*, 1938) o el microfilm de *North by Northwest* (*Con la muerte en los talones*, 1959). Como señaló Hitchcock, «los "papeles" o los "documentos" deben ser de una gran importancia para los personajes de la película, pero nada importantes para mí, el narrador» (F. TRUFFAUT, *op. cit*., pág. 115). Hasta tal punto, que consideraba un *Mac Guffin* tanto más logrado cuanto más irrisorio, cuanto más se acerque a *nada*. Sin embargo, su existencia es imprescindible, pues es el fundamento diegético de todos los hechos y relaciones de personajes que la película narra.

<<

[138] F. TRUFFAUT, *op. cit.*, pág. 79. De hecho, su trabajo con los guionistas en Inglaterra, desde principios de los años treinta, era tan peculiar que no pudo ponerlo en práctica en Hollywood. Tanto si se adaptaba un relato o una novela como si se partía de una historia original, Hitchcock elaboraba el argumento con algunos colaboradores cercanos (generalmente Alma Reville, su esposa, Ivor Montagu y Angus Mac Phail) para, una vez concluido el trabajo, entregárselo a un dialoguista que apenas si hacía otra cosa que poner el guión sobre papel y firmarlo.

<<

[139] Cfr. X. PÉREZ, Barcelona, Pórtic, 1999, pág. 105 y sigs. Véase también N. CARROLL, «Toward a Theory of Film Suspense», *Persistente of Vision* (verano de 1984), págs. 65-89. El término tan ambigua o difusamente definido y empleado —incluso por François Truftaut, ya que definirlo como «la dramatización del material narrativo de un film» o «la presentación más intensa posible de las situaciones dramáticas» no aclara demasiado— fue explicado de forma meridianamente ciara por el propio Hitchcock, diferenciándolo de la sorpresa: si en una banal secuencia de conversación estalla una bomba de repente, el espectador quedará sorprendido. Por el contrario, sí el espectador sabe que la bomba está allí y la hora a la que hará explosión, *participará* inevitablemente de la secuencia y sentirá la angustia de no poder avisar a los personajes para que actúen a tiempo (F. TRUFFAUT, *op cit*., pág. 61). No debe olvidarse, como bien advierte Pérez, el papel preponderante que ocupa la distorsión (dilatación/contracción) del tiempo real en este proceso. Como el director escribió en 1927, si se quiere lograr el estado de ánimo que se desea en el espectador, deberá prestarse «una cuidadosa atención a la velocidad con la que presentamos nuestras pequeñas obras» (carta en el *London Evening Post, op. cit*., pág. 116). En *Notorious*, por ejemplo, la secuencia final de la escalera es una muestra ejemplar de la dilatación del tiempo por medio del montaje. Si se cuentan los peldaños que Devlin desciende con Alicia en brazos, se observará la imposibilidad de invertir tanto tiempo en bajarlos como segundos emplea el personaje; la alternancia de planos generales de la escalera, planos más cercanos de los personajes descendiéndola y otros del Sebastian y sus correligionarios, lo hace imperceptible a los ojos del espectador. En *Strangers on a Train*, la enunciación distorsiona el tiempo en sentido inverso, acelerándolo en la secuencia del montaje paralelo del partido de tenis y el encendedor para relajarlo a continuación, recuperando la normalidad. En ocasiones será únicamente el emplazamiento de la cámara el dispositivo elegido para dilatar el tiempo: en *The Birds*, cuando el hombre de la gasolinera es herido por la gaviota, la cámara se sitúa lejos de la acción para alargar artificialmente el tiempo necesario para socorrerlo. Pero —y es que cada film requiere su análisis textual— la posición de la cámara lejos del acontecimiento diegético puede ser empleada con el fin contrario, es decir, para que un suceso lento dure menos. Se trata aquí, en palabras del director, de «resolver problemas de tiempo jugando con el espacio» (J. COBOS y M. RUBIO, «Habla Hitchcock», en *Casablanca*, núm. 43, julio-agosto de 1984, pág. 26).

<<

[140] G. DELEUZE, *La imagen-movimiento*, pág. 279 y sigs.

<<

[141] C. BARR, «Le strutture ipnagogiche…», pág. 17.

<<

[142] P. BONITZER, «It's only a film ou la fate de néant», en VV.AA., *Alfred Hitchcock*, París, Éditions de L'Étoile-Cahiers du Cinéma, 1980, págs. 11-18, las citas en págs. 12-13.

<<

[143] Carta abierta de Hitchcock a un periodista en el *London Evening Post* (1927), recogida en D. SPOTO, *La vida de Alfred Hitchcock*, pág. 116.

<<

[144] A. HITCHCOCK, «La mise en scène», págs. 5-6.

<<

[145] P. BONITZER, *op. cit.*, pág. 13.

<<

[146] *Ibídem*, pág. 17.

<<

[147] G. DELEUZE, *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1987, pág. 39.

<<

[148] G. DELEUZE, *La imagen-movimiento*, pág. 35; J. NARBONI, «Visages d'Hitchcock», en VV.AA., *Alfred Hitchcock*, París, Editions de L'Etoile-Cahiers du Cinema, págs. 31-37.

<<

[149] E. WEISS, «The Evolution of Hitchcock's Aural Style and Sound in *The Birds*», en E. WEIS y J. BELTON, *Theory and Practice Film Sound*, Nueva York, Columbia University Press, 1985, págs. 298-311, la cita en pág. 301.

<<

[150] *Ibídem*.

<<

[151] *Ibídem*. 301-302.

<<

[152] T. GUNNING, comunicación oral recogida por Elisabeth Weiss (*ibídem*, pág. 301).

<<

[153] En un bello texto sobre el cine de Hitchcock, José María Carreño denominó a este segundo grupo de films la «visión abismal», centrada —como reverso complementario de aquellos que muestran al personaje, una vez rota su precaria seguridad, enfrentado al caos de un universo hostil («visión cósmica»)— en la profundidad de la mente humana, descubriendo sus laberintos inferiores y sus misterios (J. M. CARREÑO, *Alfred Hitchcock*, Madrid, J. C., 1980).

<<

[154] G. DELEUZE, *Negociaciones sobre Historia del cine*. Valencia, *Eutopias*. 2.ª época, documentos de trabajo, Episteme, 1996, vol. 111, pág. 15.

<<

[155] J. GONZÁLEZ REQUENA, «En el umbral de lo inverosímil», pág. 13.

<<

[156] *Ibídem*.

<<

[157] J. GONZÁLEZ REQUENA, «Desplazando la mirada. Hitchcock vs. Griffith», *Contracampo*, núm. 38 (invierno de 1985), págs. 20-32, la cita en pág. 23.

<<

[158] *Ibídem*.

<<

[159] J. F. TARNOWSKI, «Reconocimiento de un maestro», *Contracampo*, núm. 35 (primavera de 1984), págs. 94-104. Tarnowski señala que el análisis de *Dial M for Murder* en 3 Dimensiones aclara bastante el proceso de evolución estilística de Hitchcock, ya que se trata de un cine teatralizado perfectamente conseguido, aquello de lo que, una vez logrado, «había que desembarazarse inmediatamente» (pág. 96). El film se constituiría así en la prueba *a contrario* positiva —frente a *Rope*— y ayudaría a entender la brillante réplica de *Rear Window*, inmediatamente posterior.

<<

[160] Sin duda, no menos *experimentales* y *articulados desde la idea previa* que dichos films lo son *Lifeboal* (*Náufragos*, 1943) o el mismo *Rope*, por su voluntaria limitación a un reducido espacio diegético, en el primer caso, o debido a la exclusión del montaje analítico y el recurso constante al plano secuencia, extremadamente móvil, en el segundo. No obstante, como indicó Tarnowski, *Rope* supone la culminación de una investigación que no será la eminentemente hitchcockiana. La preocupación lingüística no disminuirá, bien al contrario, pero se encaminará de inmediato a otros centros de interés no por casualidad más cercanos a aquellos —a los que ya nos referimos— que se intuían en su periodo mudo.

<<

[161] J. LEFF, *Hitchcock Selznick*, Barcelona, Laertes, 1992, págs. 57-117. En una carta de Selznick, éste describía a Hitchcock sus impresiones sobre el primer guión elaborado por el cineasta: «Me ha escandalizado mucho más de lo que se puede llegar a expresar con palabras» (pág. 69).

<<

[162] V. SÁNCHEZ-BIOSCA, «La mirada indiscreta», cit.

<<

[163] *Ibidem*, pág. 10.

<<

[164] *Sabotear* no ha sido, sobre todo si se compara con otros films hitchcockianos, objeto de especial atención por parte de la crítica y la historiografía. Con todo, existen aportaciones interesantes, entre ellas. D. SPOTO, *The Art of Alfred Hitchcock*, págs. 125-131. Hitchcock, sin embargo, no estaba en absoluto descontento del resultado, al que, en todo caso, achacaba una excesiva acumulación de ideas y una cierta debilidad en el guión (véase F. TRUFFAUT, *op. cit*., pág. 126).

<<

[165] Sobre la labor de Hitchcock para David O'Selznick, véase L. J. LEFF, *op. cit*.

<<

[166] No parecen existir dudas sobre la evidente relación de *Saboteur* con los dos films en cuestión. Véase, al respecto, F. TRUFFAUT, *op. cit*., págs. 125-126; D. SPOTO, *op. cit*., pág. 125; R. WOOD, *Hitchcock's Films Revisited*, Columbia University Press, 1989, pág, 133. Sobre las similitudes narrativas es también interesante T. M. LEITH, *Find the Director and Other Hitchcock Games*, Georgia, University of Georgia Press, 1991, pág. 121 y sigs.

<<

[167] J. GONZÁLEZ REQUENA, *La metáfora del espejo*, pág. 43.

<<

[168] D. BORDWELL, J. STAIGER y K. THOMPSON, *op. cit.*, pág. 54.

<<

[169] No es en ningún momento Barry Kane quien persigue al saboteador en el interior del cine, puesto que se halla retenido en otro lugar. El encuentro de Kane y Fry al abandonar el edificio no deja dudas al respecto. Pero ¿cúal es entonces la función narrativa de una secuencia de la que el espectador conoce de antemano su inutilidad?

<<

[170] Algo similar sucede, desde luego, en las secuencias del Albert Hall en las dos versiones de *The Man Who Knew Too Much*, pero allí la función narrativa del otro espectáculo (la cantata interpretada por la orquesta) había sido reiteradamente señalada por la enunciación. En *Saboteur*, sin embargo, las relaciones visuales establecidas entre ambos espectáculos son, desde el punto de vista narrativo, absolutamente injustificadas y, por tanto, gratuitas.

<<

[171] El término *raccord apoyado* —un particular tipo de *raccord* en el movimiento que encabalga las acciones repitiendo algunos fotogramas de los dos planos, con diferentes fines expresivos o dramáticos— ha sido acuñado por J. F. TARNOWSKI, *Hitchcock. Frenesí/Psicosis*, págs. 49-53.

<<

[172] J. GONZÁLEZ REQUENA, *La metáfora del espejo*, pág. 44.

<<

[173] P. LE GUAY, «Gros plan sur Hitchcock», *Cinematographe*, núm. 59 (julio-agosto de 1984), págs. 45-47.

<<

[174] J. GONZÁLEZ REQUENA, *La metáfora del espejo*, pág. 45.

<<

[175] J. F. TARNOWSKI, *Hitchcock. Frenesí/Psicosis*, cit.

<<

[176] Pero ¿cuál es entonces el mayor grado de transgresión del que habla Sánchez-Biosca refiriéndose a *North by Northwest* con respecto a modelos anteriores? Sin duda, la ya absoluta vacuidad narrativa, la total carencia de sentido de las laberínticas peripecias de un personaje (?) convertido en «la figura vacía de un tránsito» (J. GONZÁLEZ REQUENA, «En el umbral de lo inverosímil», pág. 14). Tanto Richard Hannay como Barry Kane conservan, todavía, una cierta misión que cumplir y su huida/persecución posee una finalidad (por muy fútil que ésta sea). En el caso de *Saboteur*, además, no debe olvidarse —como ya señalamos— la situación histórica en el momento de su realización.

<<

[177] La absoluta excepcionalidad de *Rope*, y el hecho de que el propio Hitchcock lo considerara después un imperdonable error, no puede ocultar la importancia de un film en el que la escritura se convierte en auténtica protagonista. Si Hitchcock no prosigue por esa vía —salvo todavía, aunque en menor medida, en *Under Capricorn (Atormentada*, 1949)—, la unificación de los tres fases *clásicas* de la elaboración de un film (guión técnico, rodaje, montaje) en una única labor *significante* de puesta en escena, la divergencia de texto e imagen en aras de la obtención de un determinado suspense, la persecución de la *unidad de tiempo*, evitando incluso los empalmes implícitos del montaje y, en definitiva, la investigación sobre las posibilidades de *conservación* del cuadro-tapiz por medio de la sucesión *perpetua* de rectificaciones de encuadre sin recurrir al cambio de plano ni, por tanto, a la sutura propiciada por el *raccord*, indican el indiscutible interés y la voluntad de experimentación del film. Pueden verse, sobre estas cuestiones y entre otros: G. DELEUZE, *La imagen-movimiento*, págs. 47-48; V. SÁNCHEZ-BIOSCA, «La mirada indiscreta», cit.; J.-F. TARNOWSKI, «Reconocimiento de un maestro», cit.; J. P. COURSODON, «Le désir attrapé par la corde ou plaisirs de l'enfer, enfer du plaisir», *Cinema 84* (noviembre de 1984), págs. 25-34.

<<

[178] En España, por ejemplo, el rodaje de *Rope* fue seguido con excepcional interés por las revistas especializadas que publicaban fotografías y gráficos sobre las *dificultades técnicas* del «rodaje en un solo plano» y destacaban el excepcional talento del director británico (véase *Cámara*, núms. 141, 142, 143). No debe olvidarse, por otra parte, que se trata de la primera película en color de Hitchcock y una de las pioneras a nivel mundial en utilizarlo en el *género criminal*. Como el análisis del film permite comprobar, el director comprendió que el color constituía un nuevo y notable elemento de gran valor dramático. La acción que se narra y el propio film poseen idéntica duración (de las 19,30 a las 21,15 horas de un solo día). Al comienzo, los protagonistas, asesinos por puro placer, se muestran seguros de su éxito, sensación reforzada por la claridad que penetra por los ventanales. A medida que el tiempo transcurre, la luz crepuscular de la puesta de sol coincide con las primeras sospechas del profesor invitado (James Stewart) y el descubrimiento definitivo del crimen se producirá con la aparición de la noche, mientras los luminosos del exterior destellean constantemente como metáfora de la inestabilidad que embarga a los asesinos.

<<

[179] Cfr. el capitulo 5, «Duplicitous Narration and *Stage Fright*», en K. THOMPSON, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1988, págs. 135-161.

<<

[180] J.F. TARNOWSKI, «Reconocimiento de un maestro», pág. 96.

<<

[181] J. GONZÁLEZ REQUENA, «Desplazando la mirada…», pág. 30.

<<

[182] N. BURCH, *Praxis del cine*, pág. 148.

<<

[183] J. GONZÁLEZ REQUENA, «Desplazando la mirada…», cit., pág. 20 y sigs.

<<

[184] J. GONZÁLEZ REQUENA, «Del lado de la fotografía…», cit., pág. 29.

<<

[185] *Ibídem*.

<<

[186] J. GONZÁLEZ REQUENA, «Desplazando la mirada…», cit., pág 31.

<<

[187] G. BACHELARD, *La poética del espacio*, México, FCE, 1965, pág. 37.

<<

[188] J. NARBONI, «Visages d'Hitchcock», cit. Fragmento traducido en J. AUMONT y M. MARIE, *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990, pág. 44.

<<

[189] «… ¿qué está uno haciendo en realidad? Alejar al público, hacer que no sepa quién es el hombre, qué es la escena, sus motivos, etc. Y esto, ¿para qué? Sin razón. Cuando lo que hay que hacer, por el contrario, es mostrar al público quién es aquel hombre», en P. BOGDANOVICH, «Habla Hitch (I)», *Film Ideal*, núm. 157 (1 de diciembre de 1964), pág. 793.

<<

[190] J. GONZÁLEZ REQUENA, «Viendo mirar…», cit., pág. 151.

<<

[191] P. BONITZER, *Le champ aveugle*, pág. 37.

<<

[192] Como indicó Noël Simsolo, la trama profunda, bajo el pretexto que sea, es siempre «reppresentare la formazione di una coppia, la destruzione di una coppia o la salvezza di una coppia…» (N. SIMSOLO, «Il segredo e il bambino nella reppresentazione hitchcockiana», en E. BRUNO (dir.), *op. cit.*, págs. 185-190, la cita en pág. 185).

<<

[193] Cfr. S. ZIZEK, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, MA, MIT Press, 1991, en especial el capítulo 5.

<<

[194] Muy poto interesado en el lado intelectual del crimen *a lo Agatha Christie (¡Quién es el asesino?)*, así como en las historias de policías y gángsters —que siempre rechazó—, a Hitchcock le fascinaba el factor emocional que el asesinato llevaba consigo; de qué manera el asesino desarrollaba el lado criminal potencial que todos llevamos dentro sin por ello perder su elegancia y compostura («nada revuelve más mi sentido de la decencia que el malhechor de los bajos fondos que es capaz de asesinar a cualquiera… incluso a personas a las que no ha sido debidamente presentado»). Sus asesinos son seres sociales, como si el ser *expulsado* de la sociedad se *socializase* con la exacta deformidad del orden que invade. En ocasiones el criminal presenta rasgos positivos de los que carecen el resto de los personajes. Las amas de llaves de *Rebecca* y *Under Capricorn*, por ejemplo, actúan motivadas por un amor irrefrenable; en *Frenzy*, el asesino, Bob Rusk, posee un dominio del medio social en el que vive muy superior al del torpe y malhumorado inocente Richard Blanev y, en general, los asesinos mantienen su apariencia refinada hasta el último momento y, como señaló Spoto, para Hitchcock «esta escisión en estilo y forma de actuar (elegancia *versus* crimen) era la clave de la fragilidad de la condición humana» (D. SPOTO, *La vida de Alfred Hitchcock*, cit., pág. 494).

<<

[195] *Notorious* es una muestra ejemplar de esta intrincada y ambigua visión de la naturaleza del hombre. Devlin (Cary Grant), el héroe del film, se nos presenta desde el mismo inicio de éste —y frecuentemente a través de su disposición en el interior del encuadre— como un ser incapaz de enfrentarse a sus superiores y que, por ello, permite que la mujer que ama se case con otro hombre (el malvado nazi interpretado por Claude Raíns), lo que lo convierte en un personaje *culpable* que, mostrando su cobardía, descarga su malestar contra la chica (Ingrid Bergman). El amor de Sebastian por ella es mucho más puro y no duda en afrontar el matrimonio a pesar de las reticencias de sus socios y de su celosa madre. Hitchcock cierra el film con un lúgubre plano de Sebastian caminando hacía la muerte por haber permitido huir a su esposa y no con el tradicional *beso final* de los protagonistas, lo que es una clara señal de su actitud discursiva.

<<

[196] Véase *infra*, pág. 132, un análisis detallado de una secuencia de este texto, uno de los más profundos e innovadores de la filmografía del cineasta.

<<

[197] F. TRUFFAUT, *op. cit.*, pág. 309.

<<

[198] Para un análisis detenido de la secuencia y del film, véase nuestro *Alfred Hitchcock. Vértigo/De entre los muertos*, Barcelona, Paidós, 1999.

<<

[199] Como recientemente ha descubierto Dan Auiler, *Frenzy-Kaleidoscope*, un proyecto de 1966-1967 abandonado en avanzado estado de gestación (se habían elaborado ya varias versiones del guión e incluso pruebas de algunas secuencias del film) y cuyo argumento se basaba en la historia real de Neville Heath, joven ex oficial de la Royal Air Fotce que violó, asesinó y mutiló a dos mujeres en 1946, pudo haberse convertido en un paso más de la evolución formal y estilística de Hitchcock. Vinculado a ciertas estrategias visuales del cine europeo contemporáneo (cámara en mano, luz e interiores naturales, etc.), la definitiva cancelación del proyecto —demasiado *arriesgado* en opinión tanto de Universal como de los más cercanos colaboradores y amigos de Hitchcock—, las imágenes conservadas del cual (rodadas en 1967) han sido emitidas por Canal + formando parte de un documental sobre Hitchcock con motivo del centenario de su nacimiento, no nos permiten elaborar hipótesis detalladas sobre el posible resultado final, aunque queda clara la intención de Hitchcock de adecuarse a una época cinematográfica que ya no era la suya, pese a la indiscutible belleza de sus últimas películas. Puede consultarse sobre esta cuestión D. AUILER, *op. cit.*, y, en castellano, C. F. HEREDERO, «*Frenzy-Ka.leidoscope*. El hallazgo del eslabón perdido», *Dirigido por*…, núm. 282 (septiembre de 1999), págs. 72-75.

<<

[200] S. ZIZEZ, *op. cit.*, pág. 5.

<<

[201] R. BELLOUR, «Sulla scelta d'oggetto», en E. BRUNO (dir.), *op. cit*., páginas 24-30, la cita en pág. 25.

<<

[202] «… “doppio narcisistico”, “raddoppiamento narcisistico” per mostrare come l’uomo cerchi di possedere nel desiderio di morte e di reduzione che prova nei confronti della donna la realtà della propria immagine, e come il desiderio che la donna gli rimanda sia votato alla conferma di quest’immagine» (*ibídem*).

<<

[203] *Ibídem*, pág. 26.

<<

[204] «… (el actor de cine) debe presentar un comportamiento sereno y natural (lo que, por supuesto, no es del todo fácil) dejando a la cámara el cuidado de añadir los acentos y los signos. Yo diría casi que el mejor actor de cine es el hombre que no sabe hacer nada extremadamente bien» (A. HITCHCOCK, «La mise en scène», págs. 4-5). Como es sabido, Hitchcock escogía sus repartos con sumo cuidado, repitiendo frecuentemente con los mismos actores (James Stewart, Cary Grant, Vera Miles, Grace Kelly, Tippi Hedren, etc.). En general estrellas masculinas —primeras figuras de Hollywood que se habían forjado ya una *personalidad cinematográfica* que el director podía utilizar en su provecho— y debutantes femeninas —«la clase de chica que puede conseguir se parezca a las heroínas de mi imaginación» (A. HITCHCOCK, «Cómo escojo a mis heroínas», *Casablanca*, núm. 9 [septiembre de 1981], págs. 47-48)— a las que requería una interpretación lo más *neutra* posible, sin gestos excesivos. Las declaraciones y anécdotas en este sentido serían interminables. Como se sabe, por ejemplo, el director eliminó una importante secuencia del montaje de *Tom Curtain* debido a la excesivamente gesticulante interpretación de Paul Newman, incapaz de limitarse a *lanzar* las miradas neutras que se le pedían: «Interpretaba la escena en el estilo del método —comentaría Hitchcock a Truffaut— con una emoción excesiva y siempre volviendo la cabeza» (F. TRUFFAUT, *op. cit*., pág. 271).

<<

[205] Declaraciones de Janet Leigh, recogidas por D. SPOTO, *op. cit*., página 422.

<<

[206] F. LA POLLA, «Hitchcock e la morte, ovvero: i pericoli del proprio letto», en E. BRUNO (dir.), *op. cit*., pág. 135-140.

<<

[207] G. DELEUZE, *La imagen-movimiento*, págs. 282-284. Véase también LA POLLA, *op. cit*., pág. 135 y sigs.

<<

[208] Véase una interesante discusión sobre esta cuestión en M. DOLAR, «Hitchcock's Objets», en S. ZIZEZ (ed.), *Evetything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, Londres-Nueva York, Verso, 1992, págs. 31-46.

<<

[209] P. BONITZER, *Le champ aveugle*, pág. 53 y sigs. Cfr., desde el análisis psicoanalítico, V. BURGIN, «Diderot, Barthes, *Vertigo*», en V. BURGIN, J. DONALD y C. KAPLAN (eds.), *Formations of Fantasy*, Nueva York, Routledge, 1989, págs, 85-108.

<<

[210] El *zoom* apenas ocupa lugar en la puesta en escena de Hitchcock. Incluso cuando su utilización podría considerarse *justificada* para «valorizar rápidamente un detalle o un rostro, haciéndolo aparecer y desaparecer brutalmente de la imagen luego que lo hayamos percibido en un conjunto, en medio de otros detalles o rostros», el cineasta suele optar por otras fórmulas, como el triple acercamiento mediante *flashes* sucesivos como hizo en *The Birds* para destacar el descubrimiento del cadáver del granjero con los ojos arrancados (J.-F Tarnowski, *Hitchcock. Frenesí/Psicosis*, pág. 63).

<<

[211] F. LA POLLA, *op. cit.*, pág. 137.

<<

[212] Sobre esta idea —la ambigua y poderosa mirada de la cámara (de Hitchcock, el autor) como organizadora de la ficción— se estructuran los detallados análisis de *The Lodger, Murder!, The Thirty-Nine Steps, Shadow of a Doubt* y *Psycho* que componen el libro de W. ROTHMAN, *Hitchcock. The Murderous Gaze*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1982. Como se ve, Rothman acude también a *The Lodger* y otros films británicos para —antes de concluir con *Psycho*— aproximarse a la construcción formal y narrativa de la *obra* hitchcockiana. Pero, al *personalizar* el papel de Hitchcock, *su* cámara, y faltar una reflexión teórica que apoye el análisis, éste acaba por convertirse, en ocasiones, en un tortuoso camino para hacer reaparecer, por la puerta falsa, la figura del *autor*.

<<

[213] G. BETTETINI, *Tiempo de la expresión cinematográfica*, pág. 187.

<<

[214] *Ibídem*, pág. 186 y sigs. La última cita en pág. 302.

<<

[215] Entrevista con C. AKERMAN, *Contracampo*, núm. 20. Citado por V. SÁNCHEZ-BIOSCA, «La mirada indiscreta», cit., pág. 10.

<<

[216] Pueden consultarse, para una discusión sobre el estatuto visual y narrativo del *cameo* hitchcockiano y su ambigua posición en relación con la diégesis, T. LEITCH, *op. cit.*, pág. 3 y sigs. También J. GONZÁLEZ REQUENA, «En el umbral de lo inverosímil…», cit. Pero no debe olvidarse, al margen de otras implicaciones, que para que dicho *juego* sea posible, su imagen pública ha de ser lo suficientemente *sólida* y en ello —lo veremos— desempeñarán un papel determinante sus programas para la televisión. Si es cierto que tales apariciones comienzan en los años veinte —tras ver a Chaplin en su breve papel en *A Woman of París* (1923)—, sólo señalan entonces un expreso y temprano deseo de afirmación del autor. Véase, al respecto, I. MONTAGU, *op. cit.*, pág. 58.

<<

[217] J. GONZÁLEZ REQUENA, «En el umbral de lo inverosímil…», cit., pág. 18.

<<

[218] J.-F Tarnowski, *Hitchcock. Frenesí/Psicosis, op. cit*., págs. 49-53.

<<

[219] J.-F. TARNOWSKI, «Reconocimiento de un maestro», cit., pág. 98.

<<

[220] Cfr. destacados análisis y descripciones en V. PERKINS, *El lenguaje del cine*, Madrid, Fundamentos, 1976, págs. 130-141, o J. NAREMORE, *Filmguide of Psycho, Indiana University Press Filmguide Series*, 4, Bloomington, Indiana University Press, 1973, entre muchos otros. Hasta tal punto ha sido analizado el film, que David Bordwell ilustró la utilización de diversos modelos retóricos por parte de la crítica cinematográfica a partir de los estudios sobre *Psycho* de Jean Douchet, Robin Wood, Raymond Durgnat, D. F. Perkins, Raymond Bellour, Barbara Klinger y Leland Poague (D. BORDWELL, *El significado del filme*, Barcelona, Paidós, 1995).

<<

[221] Sobre todo, J.-F. TARNOWSKI, *Hitchcock. Frenesí!Psicosis*, cit.

<<

[222] Cfr. V. SÁNCHEZ-BIOSCA, «El cadáver y el cuerpo en el cine clásico de Hollywood. *The Body Snatcher* (Val Lewton, Robert Wise, 1945)», *Archivos de la Filmoteca*, núm. 14 (1993), págs. 127-143.

<<

[223] Como es sabido, el papel de la muerte en el cine clásico no deja lugar para el cadáver. Como señaló V. SÁNCHEZ-BIOSCA (*Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995), inverosímilmente, los personajes clásicos morían siempre con los ojos cerrados, pronunciando sus postreras y míticas palabras. Representación, pues, del momento de la muerte, y de sus consecuencias narrativas, pero ni tiempo ni lugar alguno para el resto matérico de aquéllas. Tal *represión* comenzaría a fracturarse, en opinión del autor, hacia finales de los años cuarenta, coincidiendo entonces con la época, posterior a la Segunda Guerra Mundial, en que se hacen más visibles los rasgos manieristas en el interior de Hollywood. No es casualidad que Sánchez-Biosca recurra a la filmografia de Hithcock para ejemplificar dicho proceso, situando en *Rope* (1948) el inicio de unas puestas en escena «especialmente sintomáticas de una imposición cada vez más descarada y obscena del cadáver como objeto que vertebra los recursos formales fundamentales» (*ibídem*, pág. 185). Tal proceso —que tendría un excelente banco de pruebas en los telefilms dirigidos por Hitchcock (cfr. J. L. CASTRO DE PAZ, *El surgimiento del telefilme. Los años cincuenta y la crisis de Hollywood: Alfred Hitchcock y la televisión*, Barcelona, Paidós, 1999) y representativos jalones en textos como *Rear Window*, *The Trouble with Harry* o *Vertigo*— encontraría en *Psycho* su despiadada confirmación figurativa, por más que la enunciación tratase en vano, por medio de la insistencia en determinados recursos formales, de *ocultar* parcialmente lo que, sin ambages, se estaba mostrando de hecho.

<<

[224] V. SÁNCHEZ-BIOSCA, «Despedazar un cuerpo. De una cierta tendencia en el cine de terror postmoderno», *Vértigo*, núm. 11 (marzo de 1995), págs. 62-65, la cita, pág. 63.

<<

[225] González Requena lo ha señalado: «Es ese ojo, esa mirada, quien goza descuartizando —y fetichizando— el cuerpo de la mujer en multitud de planos fragmentarios. Pues aquí la fragmentación de la planificación se convierte en la más expresiva sinonimia plástica del descuartizamiento. El cuchillo que a la vez rasga y penetra el cuerpo de la mujer no es después de todo más que la metáfora de esa mirada» («Desplazando la mirada…», cit., pág. 32).

<<

[226] «Y es que la metáfora del montaje venía en nuestra ayuda, pero había consumado un paso que haría obsoleto cualquier retorno a la retórica del no-decir utilizada por el cine clásico» (V. SÁNCHEZ-BIOSCA, «Despedazar un cuerpo…», cit., pág. 64).

<<

[227] D. BORDWELL y K Thompson, *El arte cinematográfico, op. cit.*, págs. 253-255.

<<

[228] D. BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, cit., pág. 159.

<<

[229] E incluso han sido analizados como relatos directamente vinculados con estructuras edípicas (cfr., al respecto, R. BELLOUR, «Le blocage symbolique», *Communications*, núm. 23 [1975], págs. 235-350) o en relación con el cuento de hadas, aplicando (superficialmente) las tesis de Vladímír Propp (P. WOLLEN, «Orchi e fate. La struttura dell'intreccio», en E. BRUNO (dir.), *op. cit*., págs. 215-219).

<<

[230] G. CABRERA INFANTE, «En busca del amor perdido», en *Un oficio del siglo XX*, Barcelona, Seix Barral, 1973, pág. 371.

<<

[231] Como se supondrá, estos *grandes temas* hitchcockianos han centrado el interés de buena parte de los estudios sobre el cineasta desde los años sesenta y, en progresión geométrica, continúan haciéndolo hoy. La *transferencia de culpa*, el *peso del pecado original y de la culpabilidad del hombre*, el *tema terapéutico*, etc., constituyen interpretaciones que, en ocasiones, han contribuido, en plumas tan brillantes como las de Rohmer y Chabrol, Jean Douchet o Jean Narboni, entre muchos otros, a enriquecer la lectura de sus films. Especial mención merece, sin embargo, el decisivo estudio de Robin Wood (*El cine de Hitchcock*, cit.) —y en la misma línea, el muy posterior pero no menos hermoso y también citado de José María Carreño—, que han basado su interpretación en el supuesto de un permanente conflicto entre un orden precario y un caos subyacente siempre dispuesto a salir a la luz. Tal conflicto se manifestaría tanto entre el hombre y lo que lo rodea como en la presencia del bien y del mal en la mente humana como conceptos inseparables y no mutuamente excluyentes. Dichos conceptos no son elaborados en abstracto, sino a partir de construcciones formales que justifican su riqueza y espesor en el análisis.

<<

[232] J. GONZÁLEZ REQUENA, «Análisis textual e historia del cine (clásico, manierista, postclásico)». Ponencia presentada en el curso *La enseñanza de la historia del cine* (UIMP, Valentía, 1996, dirigido por Jenaro Talens y Santos Zunzunegui). Actas mecanografiadas, págs. 132-144.

<<

[233] Eugenio Trías denominó a este *efecto* el «tema del ojo rasgado», ligándolo metafóricamente a las siniestras imágenes de cuencas vacías de ojos arrancados (*The Birds*), ojos prefiguradores del abismo (*Vertigo*) u ojos-desagüe (*Psycho*) que jalonan la filmografía hitchcockiana (E. TRÍAS. «El abismo que sube y se desborda», en *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix Barral, 1982, pág. 113).

<<

[234] G. DELEUZE, *La imagen-tiempo, op. cit.*, págs. 32-33.

<<

[235] *Ibídem*, pág. 39.

<<

[236] Puede verse, además de los trabajos citados más adelante, J. L. CASTRO DE PAZ, «Los ojos atrapados en el lienzo: entre el enigma y la pasión», en J. GONZÁLEZ REQUENA (comp.), *El análisis cinematográfico*, págs 253-269.

<<

[237] R. WOOD, «De entre los muertos», en *El cine de Hitchcock*, pág. 82

<<

[238] Un relevante análisis de esta secuencia en J. M. COMPANY y V. SÁNCHEZ-BIOSCA, «La imposible mirada», *Contracampo*, núm, 38 (invierno de 1985), págs. 49-51.

<<

[239] Cfr. F. CASETTI, *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1989, páginas 97-100.

<<

[240] El propio Hitchcock, refiriéndose a esta primera parte del film, declaraba: «… en realidad, sólo existe en la mente de Scottie». P. BOGDANOVICH, «Habla Hitch (y II)», *Film Ideal*, núm. 158 (15 de diciembre de 1964), pág. 845.

<<

[241] Sobre este tema —y referido a Hitchcock en concreto—, S. ZUNZUNEGUI, «Microcircuitos del sentido», *Contracampo*, núm. 38, págs. 33-34. Volveremos a referirnos más adelante a dicho *travelling*.

<<

[242] B. AMENGUAL, «A propos de *Vertigo* ou Hitchcock contre Tristan», *Études Cinématographiques*, núms. 84-87, París, Lettres Modernes, 1971, pág 48.

<<

[243] «El hallazgo de *Vertigo* es que la música no diegética es el vehículo que va a ilustrar los procesos mentales de Scottie, sus pensamientos y emociones» (M. FERNÁNDEZ DE SEVILLA MARTÍN-ALBO y C. URCHUEGUÍA SCHOLZEL, «A propósito de la música de *Vértigo*», *Archivos de la Filmoteca*, núm. 9 (primavera-verano de 1991), págs. 139-140). Por eso rechazará la música diegética —ligada al personaje de Midge—, aunque ésta sea la 34.ª Sinfonía de W. A. Mozart.

<<

[244] Si tenemos en cuenta la relación, establecida por Eugenio Trías, entre *Vertigo* y el célebre relato de E. T. A. Hoffmann «El hombre de la arena», no hay duda de la vinculación de Gavin Elster con el siniestro arenero que da la vista a Olimpia, la autómata. En cualquier caso, el texto de Trías es ya referencia inexcusable para todo interesado en el film (E. TRÍAS, «El abismo que sube y se desborda», cit).

<<

[245] «El verde es mi color preferido. Amo los colores de la tierra, el verde, el marrón, el ocre… Aquí he satisfecho mi gusto por el verde asociando este color al tema del pasado que ocupa un importante papel en el film» (declaraciones de Hitchcock recogidas en F. CARLINI, *Alfred Hitchcock*, Florencia, La Nuova Italia, 1973, pág. 5). A partir de 1951, con la ayuda del director de fotografía Robert Burks —que colaborará con Hitchcock en doce films desde *Strangers on a Train* a *Marnie*—, Hitchcock pudo poner en práctica las ideas que con respecto al uso dramático del color había expuesto muchos años antes («sería preciso hacer un uso parsimonioso del color; poner unas palabras nuevas en la lengua visual de la pantalla cuando se hace sentir su necesidad», A. HITCHCOCK, «La mise en scène», cit., pág. 5). Los ejemplos podrían multiplicarse, desde la utilización del colorido del vestuario de Grace Kelly en *Dial M for Murder* —donde comenzaba vistiendo trajes con colores vivos para lucir otros cada vez más oscuros a medida que la intriga se complicaba para ella— hasta el empleo del rojo —bien en determinados objetos, bien tiñendo el encuadre por completo— como metáfora de la inestabilidad emocional de Marnie. El mismo color se asocia en la segunda mitad de *The Man Who Knew Too Much* (1956) al hijo de la pareja protagonista de modo que, como señaló VICTOR PERKINS (*El lenguaje del cine*, Madrid, Fundamentos, 1976, pág. 76), en la secuencia del Albert Hall, la presencia de unas cortinas rojas detrás de las cuales se esconde el asesino nos habla de su presencia/ausencia, en vez de recurrir el montaje —como en la primera versión— a un primer plano de la mano de la madre con un objeto que llevaba antes su hija.

<<

[246] M. Fernández de Sevilla Martín-Albo y C. Urchueguía Scholzel, *op. cit.*, pág. 140.

<<

[247] Dicha figura será constantemente retomada bien como elemento compositivo central de numerosos planos (la disposición de las escaleras del campanario, el abismo en el que se ve caer a Scottie mientras duerme), bien como «forma principal» del texto (el circuito que Scottie traza con su coche durante la persecución o, incluso, la propia estructura del relato en círculos concéntricos), François Regnault analizó la espiral en este sentido en F. REGNAULT, «Système formel d'Hitchcock (fascicule de résultats)», en *Alfred Hitchcock*, París, Éditions de L'Étoile-Cahiers du Cinéma, págs, 21-28. Dicho estudio fue retomado por G. DELLEUZE, *La imagen-movimiento*, pág. 40. Por otra parte, y como señaló Gonzalez Requena, la espiral «*posee un lugar privilegiado en el shock formal del arle manierista del XVI*» (J. GONZÁLEZ REQUENA, «Viendo mirar…», cit., pág. 159).

<<

[248] B. AMENGUAL, *op. cit.*, pág. 49.

<<

[249] J. D. NASIO, *La mirada en el psicoanálisis*, Barcelona, Gedisa, página 51. Es, de hecho, el Objeto de Deseo, *por excelencia*. Si Scottie, como Orfeo o Tristán, *ama* más allá de la muerte es porque desea esa imagen irreal, creada por su mente. Así, cuando encuentre a Judy, no será la mujer la causa de su obsesión, sino el fantasma que con ella aspira a representar. La imposible satisfacción del deseo es la más lúcida lección del film.

<<

[250] E. TRÍAS, *op. cit.*, pág. 91.

<<

[251] *Vertigo* extrae una enorme riqueza simbólica de este objeto para sugerir el tema del Doble, constantemente presente. Cfr. el estudio de TRÍAS ya citado.

<<

[252] D. SPOTO, *The Art of Alfred Hitchcock*, *op. cit*., pág. 306.

<<

[253] Sobre las relaciones de ambos films y, más en general, de las escrituras de Hitchcock y Buñuel puede verse nuestro «Cuando los ojos quedan atrás. La mirada que delira». *Cuadernos Cinematográficos*, Universidad de Valladolid, núm. 8 (1994), págs, 61-73,

<<

[254] F. CASETTI, *El film y su espectador, op. cit*, pág. 113.

<<

[255] J. GONZÁLEZ REQUENA, «Viendo mirar…», cit., pág. 159.

<<

[256] E. TRÍAS, *op. cit*., págs. 99-100.

<<

[257] J. L. TÉLLEZ, «Bernard Herrmann/ *Vertigo*». Conferencia recogida en *Memoria de Actividades. Aula de Cine. 1989-90*, núm. 6 (1990), págs. 105-125.

<<

[258] J. M. COMPANY y V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *La imposible mirada*, *op. cit*., pág. 48.

<<

[259] G. C. ARGAN, *El arte moderno*, Valencia, Fernando Torres, 1975, tomo I, pág. 12.

<<

[260] Podrá así entenderse el análisis de los *shows* dirigidos por el propio Hitchcock, como *cata selectiva*, es decir, telefilms representativos de los más de 350 episodios del programa completo (realizados por un bien configurado y estable equipo que tenía siempre presente la *manera del maestro*, pese a la escasa implicación personal de éste) e incluso, en último término, representativos también de las señalizadas fórmulas televisivas en su conjunto, pero, a la vez y de alguna manera, *individualizados por el* «directed by», *la firma personal, del creador del programa*.

<<

[261] «Alfred Hitchcock, Director: On TV or at the Movies, Suspense is Golden», *Newsweek* (11 de junio).

<<

[262] Curiosamente, una consideración similar, aunque formulada ahora como crítica («… several of Hitchcock's teleplays recall his earlier theatrical features…»), muestra la complejidad de una comparación entre la obra televisiva y la cinematográfica del director, sobre todo si ésta se realiza en excesivamente rápidos y superficiales trazos (G. D. PHILLIPS, *Alfred Hitchcock*. Londres, Columbus Books, 1986, pág. 158).

<<

[263] D. SPOTO, *La vida de Alfred Hitchcock, op. cit.*, pág. 384.

<<

[264] C. MELO FERREIRA, *O cinema de Alfred Hitchcock*, Oporto, Afrontamento, pág. 137.

<<

[265] V. J. BENET FERRANDO, «Los límites del cine clásico en el primer telefilm: Alfred Hitchcock», en E. JIMÉNEZ LOSANTOS y V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *El relato electrónico*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, pág. 93.

<<

[266] Dicho telefilm es, junto con *Four O'Clock* (1957), episodio inaugural de la serie *Suspicion* —en la que Shamley Productions, compañía televisiva de Hitchcock, participaría de forma parcial—, el único material televisivo rodado por el director al margen de su propia serie.

<<

[267] J. P. COURSODON, *op. cit*., pág. 29.

<<

[268] Y ello —ya nos referimos a la cuestión— a pesar de la extraordinaria importancia que concedía, en la preparación de un film, al diseño del decorado.

<<

[269] J. W. GUN, «Hitchcock et la TV», *Cahiers du Cinéma*, núm. 62 (agosto de 1956), pág. 7. Cfr. también J. McCARTY y B. KELLEHER, *Alfred Hitchcock Presents. An Ilustrated Guide to the Ten-Year Television Career of the Master of Suspense*, Nueva York, St. Martin's Press, 1985.

<<

[270] E. GHEZZI (con la collaborazione di Marco Giusti), «Buchi, trucchi: il verosimile onirico e la 'televisione' di Alfred Hitchcock», en E. BRUNO (dir.), *op. cit*., pág.128.

<<

[271] *Ibídem*, pág. 129.

<<

[272] F. TRUFFAUT, *op. cit.*, pág. 243.

<<

[273] Declaraciones de Hilton A. Green, recogidas en S. REBELLO, *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho*, Nueva York. Dembner Books, 1990, pág. 55.

<<

[274] S. REBELLO, *op. cit.*, pág. 26. Cfr. también D. SPOTO, *La vida de Alfred Hitchcock*, págs. 419-421; G. D. PHILLIPS, *op. cit.*, págs. 158-159.

<<

[275] «[El fotógrafo] será Jack Russell, especialista en televisión y en blanco y negro. Es muy bueno. (…). Prefiero emplear un operador de televisión porque saben trabajar muy rápido. Y quiero rodar muy rápido». Declaraciones de Hitchcock a J. DOMARCHI y J. DOUCHET poco antes de comenzar el rodaje de *Psycho*. En VV.AA., *La política de los autores*, Madrid, Ayuso, 1974, págs. 159-193, la cita en pág. 189.

<<

[276] R. WOOD, «Retrospective», en M. DEULTEBAUM y L. POAGUE, *A Hitchcock Reader*, Ames, Iowa State University Press, 1986, pág. 38.

<<

[277] G. D. PHILLIPS, *op. cit.*, pág. 158.

<<

[278] Así, aunque los episodios televisivos nos introducen generalmente en un mundo opresivo y claustrofóbico, misógino y cruel, el aparato (y nosotros) depende(mos) de Hitchcock, al que hemos visto *bromeando*, *en persona*, mirándonos, *ponerlo a funcionar* (con frecuencia a partir de una indicación, corporal u oral, del propio presentador) y que —a diferencia de Marion Crane o Norman Bates— «is not born into the teleplay's world», sino que se le ha dado vida *desde fuera*. William Rothman supo exponerlo con claridad, comparando *Psycho* con los contemporáneos telefilms: «*Psycho's* world is close kin to the world of the typical Hitchcock teleplay. Marion Crane might have stepped right out of such a world. But Hitchcock does not give *Psycho* a teleplay's frame. The camera does not remain outside *Psycho's* world but is born into it (…). Part of *Psycho's* myth is that there *is* no world outside its own, that we are fate to be born, live our alienated lives, and die in the very world in which Norman Bates also dwells. In Norman Bates, the world of *Psycho* possesses a denizen who could not be enclosed within the world of a Hitchcock teleplay. Hitchcock and we do not stand safely apart from Norman's world. But a corollary of this is that *Psycho's* world is not ruled by "them". *Psycho* has not sponsors» (W. ROTHMAN, *op. cit*., págs. 254-255). Es éste el motivo de la aparente permisibilidad con la que el *sponsor* y el *network* trataron siempre la *ambigüedad ideológica* de las series hitchcockianas, y no, aunque así haya querido verse en ocasiones, el irrelevante epílogo de Hitchcock, absolutamente inoperante —en el mejor de los casos, cuando no sutilmente perverso— como *restaurador de la justicia*.

<<

[279] D. BORDWELL, J. STAIGER y K. THOMPSON, *op. cit.*, pág. 78.

<<

[280] V. J. BENET FERRANDO, «Los límites…», cit., pág 93.

<<

[281] J. W. GUN, *op. cit.*, pág. 7.

<<

[282] G. DELEUZE, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona, Paidós, 1984, pág. 279 y sigs. El propio Hitchcock le explicaba a Truffaut las razones por las cuales *Psycho* había conseguido tal impacto emocional en el público: lo que le *importaba* no era el argumento ni los personajes, sino «la unión de los trozos del film…» (F. TRUFFAUT, *op. cit*., pág. 243).

<<

[283] Cfr. V. J. BENET FERRANDO, *El tiempo de la narración clásica. Los films de gánsters de Warner Bros. (1930-1932)*, cit.

<<